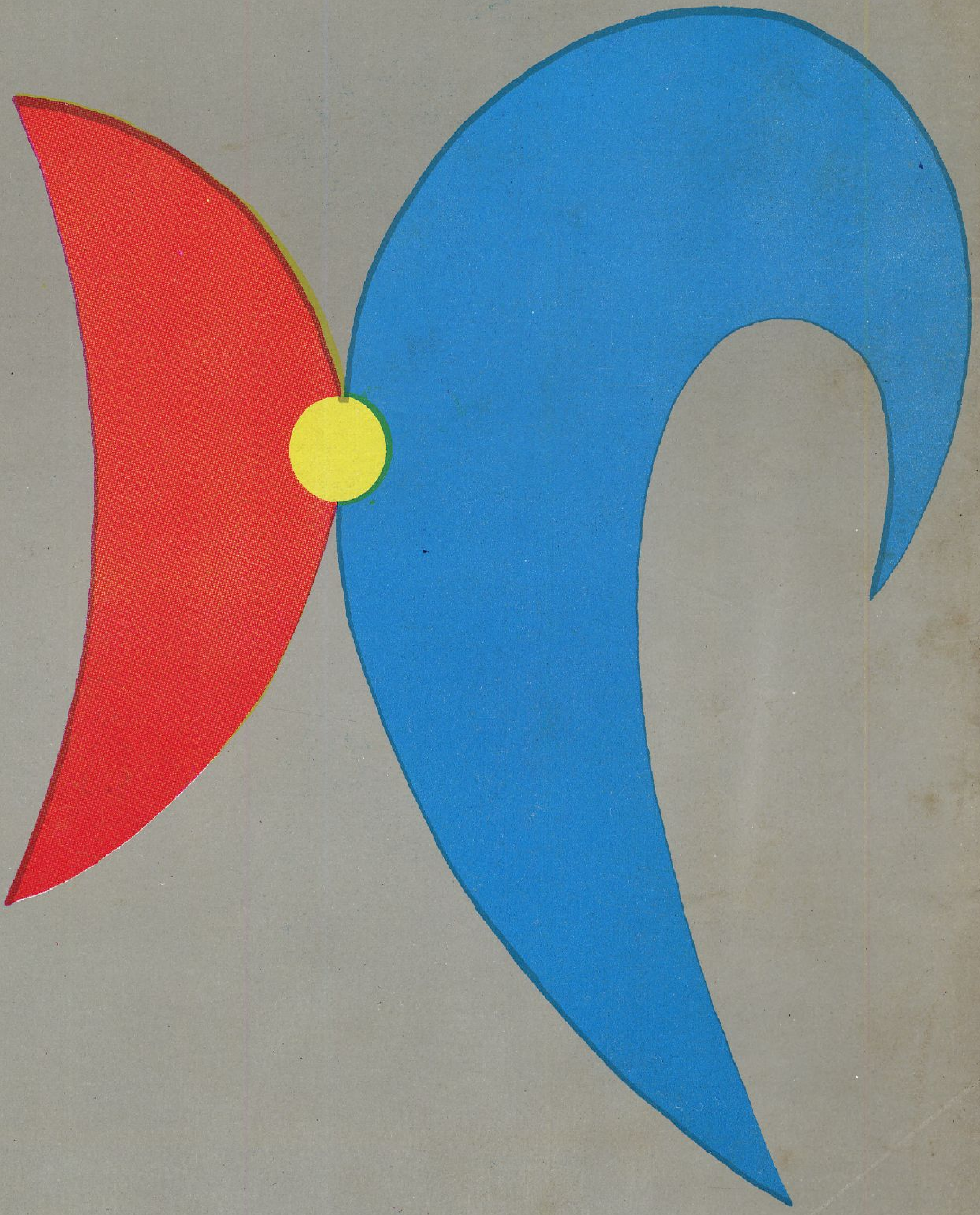
القاهرة

أدب • فكر • فن



التعميم فى أحكامنا مرض نرجو الشفاء منه

اشتباك الأدب بالسياسة كارثة فى عالم الكمبيوتر

ثيرفانتيس أديب لا يقل قدراً عن شكسبير

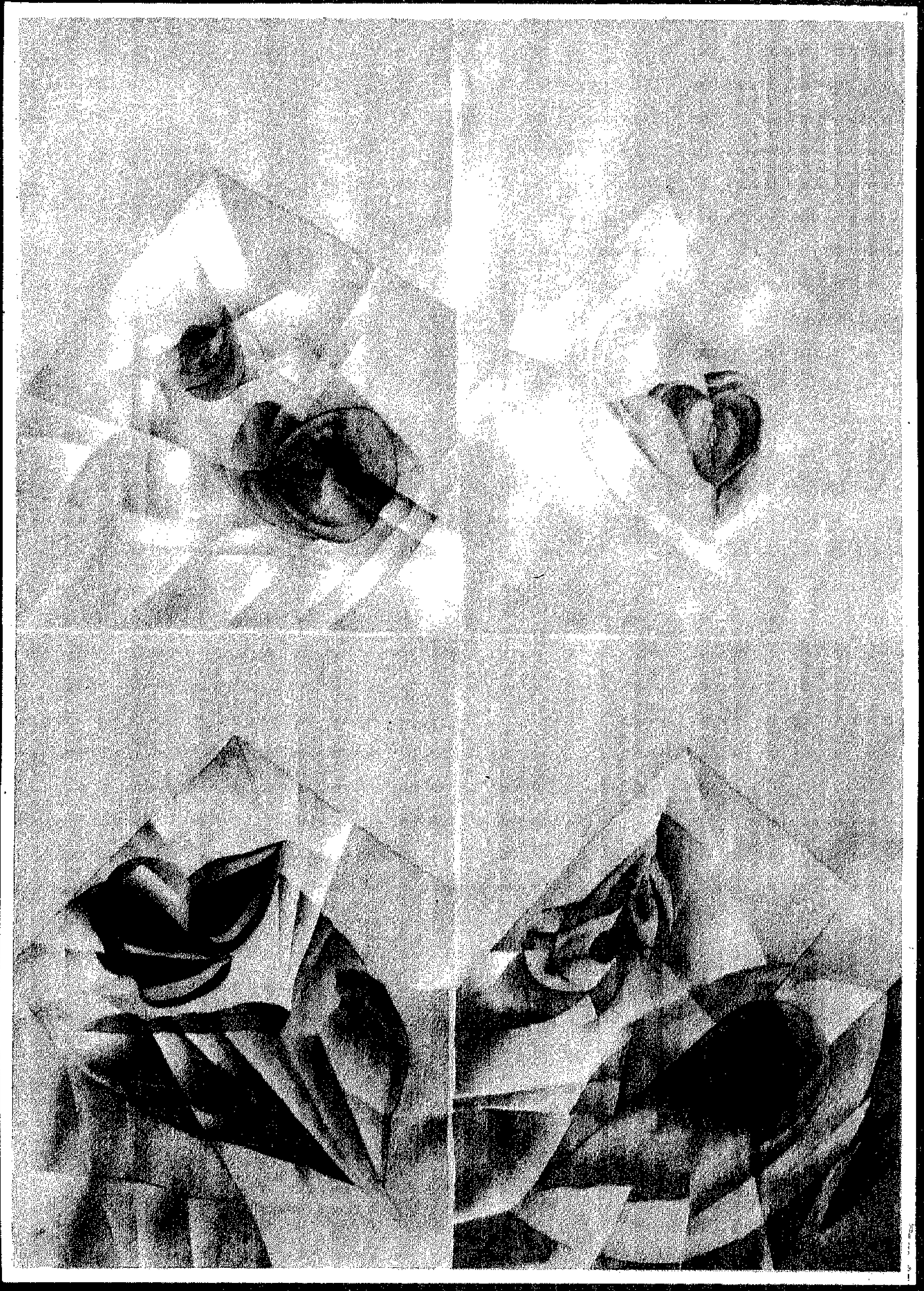
الحياة فى درجة ١٩٦ تحت الصفر

عدلى رزق الله : شاعر الألوان

دعوة الى الفلسفة لأرسطو والكندى

• الثمن ٢٥ قرشا •

• القاهرة • العدد الثالث • الثلاثاء ١٩ فبراير ١٩٨٥م • ٢٩ جمادى الأولى ١٤٠٥هـ •



من مجموعة الوردة للفنان عدلى رزق الله

القاهرة

رئيس مجلس الإدارة
د. عز الدين إسماعيل

رئيس التحرير
عبد الرحمن فهمي

مدير التحرير
سامح كريم

سكرتير التحرير
شمس الدين موسى

المدير الفني
محمود الهندي

مجلس التحرير
د. أحمد عثمان
د. أمينة كامل
د. أمين محمد
د. سامية أسعد
د. عبد الغفار مكاوي
د. عبد القادر محمود
د. عبد المسيح
د. ماري تريز عبد المسيح
د. محمود فهمي حجازي
هاني الحلواني

مدير الإدارة
عبد البديع قمحاوي

الإعلانات

مؤسسة أبوللو للإعلان
١٦ شارع البورصة التوفيقية
٣٩ عمارة أبو الفتوح بالهرم
ت : ٧٥٢٢٢٤ - ٨٥٩٥٥٩
ص.ب ٢٥١٥ القاهرة

الأسعار

السودان ٦٠٠ مليم ـ السعودية ٥ ريال ـ سوريا ٣٥٠ ق.س ـ لبنان ٤٠٠ ق.ل ـ الأردن ٤٠٠ فلس ـ الكويت ٤٥٠ فلسا ـ العراق ١١٠٠ فلس ـ المغرب ٨٠٠ فرنك ـ الجزائر ٦٥٠ سنتا ـ تونس ٦٥٠ مليماً ـ الخليج ٦٠٠ فلس.

الإشتراكات

قيمة الإشتراك السنوى ٥٢ عدداً في جمهورية مصر العربية ثلاثة عشر جنيها مصرياً بالبريد العادى. وفي بلاد اتحادى البريد العربى والإفريقى والباكستان ثلاثون دولاراً أو ما يعادلها بالبريد الجوى. وفي مختلف انحاء العالم ثمانية وثمانون دولاراً بالبريد الجوى.

والقيمة تسدد مقدماً لقسم الإشتراكات بالهيئة المصرية العامة للكتاب ج.م.ع نقداً أو بحوالة بريدية، أو بشيك مصرفى لأمر الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ كورنيش النيل ـ القاهرة وتضاف رسوم البريد المسجل على الأسعار الموضحة.

رؤية

يحدث كثيرا أن يجد الإنسان نفسه يردد في داخله ـ دون صوت ـ لحنا موسيقيا، أو عبارة مشهورة، أو يستحضر مشهدا بعينه، أو شخصا من الأشخاص، إلى غير ذلك مما تفرزه الذاكرة وتكاد تفرضه على الوعى فرضا، حتى إن الإنسان ليحار في أن يجد لهذا الاستحضار مبررا أو سببا مباشرا، وحتى إنه ليضيق أحيانا بإلحاح هذا الخاطر المستحضر أو ذاك على وعيه، خصوصا عندما تفرض هذه الأشياء نفسها على العقل وهو منشغل بالتفكير في أمور أخرى.

ولأمر ما أخذ خاطر من هذه الخواطر يطاردني في كل مكان؛ فهو يلوح لي وأنا سائر في الطريق، أو جالس للعمل، ويلمع في ذهني وأنا أتناول طعامي أو أتأهب للنوم، بل قد يلوح لي حتى وأنا أقرأ أو أرد على نداء تليفوني. هذا الخاطر يتمثل في حكاية مشهورة نعرفها جميعا من حكايات جحا، هي حكايته مع حماره وابنه. تمثل لي مشهد جحا راكبا حماره في الطريق، وتاركا ابنه الصغير يلهث وراءهما سيرا على قدميه، فإذا بالناس يلومون جحا ويعنفونه على هذا السلوك الذي يخلو من كل شفقة ورحمة، حتى إذا ثقل الكلام على جحا نزل عن الحمار وأركب ابنه مكانه، وأخذ يسير خلفه على قدميه. لكن لم يلبث أن عاد الناس يسفهون عقل جحا ويسخرون من سلوكه هذا؛ إذ رأوا فيه تدليلا للولد، وإهدارا لحق الأب.

وقد عاودني هذا الخاطر عندما استأذن صديقي في قطع الجلسة والانصراف حتى يلحق بالمحال قبل أن تغلق أبوابها، لكي يشترى بعض الأشياء التي طلب منه ابنه إحضارها. وسألته: فإن لم تحضرها اليوم، هل ستقوم القيامة؟ قال بلهجة المخذول: لا أستطيع. وبصراحة أخشى أن أغضبه. يا صديقي الأوضاع انقلبت. كنا ونحن صغار نخاف من آبائنا، لكن الآباء اليوم يخافون من أبنائهم. وفي هذه اللحظة لاحت لي حكاية جحا، ووجدتني أتساءل: أي السلوكين أصح وأنفع: يوم كان الأبناء يخافون آباءهم أم يوم صار الآباء يخافون أبناءهم؟ والجواب: لا هذا ولا ذاك؛ فالعلاقة القائمة على الخوف بين الإبن وأبيه، أو بين الأب وابنه، هي علاقة مريضة لا يرجى منها خير، تماما كالعلاقة بين الرعية والحاكم، أو الحاكم ورعيته. والأولى في كل ذلك أن تقوم العلاقة على الحب المتبادل بين الآباء والأبناء، وبين الحكام والمحكومين.

« القاهرة »

ارتباط الأدب بالسياسة

كارثة فى عالم الكمبيوتر

عبد الرحمن فهمى

لم يذهب أدب أمة ـ فى حدود ماأعلم ـ إلى المدى الذى ذهب إليه أدبنا العربى فى الارتباط بالسياسة ، لاأستثنى من هذا أدب روسيا السوفييتية ، حيث تسود الأيديولوجية الماركسية اللينينية كل مظاهر الحياة وتوجه كل نشاط البشر ، فهذه ظاهرة صاحبت نشوب الثورة البلشفية سنة ١٩١٧ ووصول الحزب الشيوعى إلى الحكم والسيطرة ، أما قبل هذا التاريخ فلم تكن السياسة سوى رافد من روافد الأدب فى أحسن الأحوال ، ولاأظن أحدا يجرؤ على الزعم أن بوشكين أو دستويفسكى أو تشيكوف ، مثلا ، كانوا يكتبون أدبا سياسيا . صحيح أن موقفهم السياسى - وبخاصة ديستويفسكى - قد انعكس فى بعض ماكتبوا ، ولكن هذا شىء يختلف تماما عما نعنى بارتباط أدبنا العربى بالسياسة ، فقد كانت هى دافعه وغايته ومناهجه منذ البواكير الأولى . ونظرة فى أى كتاب من كتب الأدب القديمة - والحديثة أيضا - تؤكد ماتذهب إليه ؛ فكلها تجمع على أن الشاعر الجاهلى كان لسان قبيلته ـ وبديلها المعاصر أمته ـ المدافع عن شرفها ، المنافح عن أحسابها ، الممجد لانتصاراتها ، المبرر لهزائمها ، المادح أبطالها ، الهاجى أعداءها ، حتى إن القبيلة (ومرادفها المعاصر هو الأمة كما ذكرنا) كانت تتلقى التهانى وتقيم الأفراح إذا ظهر فيها شاعر مبرز ، فقد كان قسيم القائد الفارس فى المكانة ، ولعله كان أكثر منه جدوى فى صراع القبائل (الأمم) ، يدافع هذا عنها بلسانه ، ويدافع ذاك بسيفه ، وضربة السيف تنتهى فى لحظة بينما تعيش القصيدة وتتداول إلى ماشاء الله لها أن تتداول ، حاملة - إلى كل جيل فى كل مكان ـ مايحملها به الشاعر من وجهة نظر قبيلته ـ أمته ـ فى موقف ما ، أو فى حدث ما ، أو فى صراع ما مع القبيلة الخصم . فهل يمكن أن يكون هذا شيئا غير مانسميه اليوم سياسة . . ؟ وهل يقل ارتباط الشاعر بها عن ارتباط أجهزة الدعاية والإعلام بالسياسة فى النظم الدولية الحديثة . ؟

ولو استعرضنا معلقات الشعر الجاهلى لوجدنا خمسا منها شعرا سياسيا بصورة أو بأخرى ، فمعلقتا عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة من مفهوم السياسة الذى أشرنا إليه - يشبهان تمام الشبه خطبتى وزيرى خارجية دولتين مختصمتين أمام مجلس الأمن أو هيئة الأمم المتحدة . ومعلقة زهير صياغة شعرية قديمة لحملة سياسية تدعو إلى السلام ونبذ الحرب . أما معلقة عنترة ، وسيرة حياته كلها ، فصراع طبقى بين العبيد والسادة ، وهما المقابل الجاهلى للبروليتاريا والبرجوازية المعاصرة . وهناك ، أخيرا ، معلقة النابغة ، واعتذارياته كلها ، عمل سياسى من حيث هى صدى لما زج بنفسه فيه من صراع بين دولتى الغساسنة والمناذرة . فهذه معلقات خمس ارتبطت بالسياسة دافعا وغاية ومنهجا ، وهى نصف المعلقات إن عددتها عشرا ، وهى أكثر من الثلثين إن عددتها سبعا .

ويمضى الأدب العربى ـ شعرا وخطابة ورسائل ـ مع العصور وقد ازداد ارتباطا بالسياسة ، فينقسم الأدباء أنفسهم بين خوارج وعلويين وأمويين وبين شيعة وعباسيين ، وبين عرب وشعوبيين ، حتى لاتكاد تجد فى خريطة الأدب منطقة لاتصطبغ بالسياسة إلا منطقة الغزل ، بل إن السياسة لاتترك هذه المنطقة دون أن تلقى عليها ببعض رذاذها ، فيقال مثلا إن الأمويين شجعوا الشعراء الغزلين فى الحجاز ليشغلوا أهلها بحديث الحب عن ملاحقة الأمويين فى الشام . ثم يأتى العصر الحديث وقد ازداد هذا الارتباط توثقا ؛ فرأس الشعراء المحدثين ـ البارودى ـ من زعماء الثورة العرابية ، ورأس الخطباء ـ النديم ـ من رجالها ، ورأس مجددى الفكر ـ الأفغانى ثم محمد عبده ـ وثيقا الصلة بها ، كما نعلم . وبعد الاحتلال الإنجليزى يتداخل الأدب والسياسة حتى يخفى الفرق بين الأديب والسياسى ، فمصطفى كامل ـ مثلا ـ خطيب وزعيم ، فهو ، بمعنى ، خطيب وصل إلى مرتبة الزعامة بملكاته الخطابية ، أو هو ، بمعنى آخر ، زعيم ، أداة كفاحه الوحيدة هى الخطابة والكتابة . ويزداد التداخل بين السياسة والأدب بعد أن تتعدد فنونه ، فالصحافة ، وبالتحديد ، فن المقالة ، يولد وينمو فى حضن السياسة ، ويعود الشعر إلى جاهيريته على يد شوقى وحافظ عن طريق السياسة ، وتبدأ النهضة فى فنون النثر على صفحات الجريدة ثم السياسة الأسبوعية والبلاغ الأسبوعى ، وكل منها أصدرتها ومولتها أحزاب سياسية محترفة . وجيل العمالقة ـ العقاد وطه وهيكل والرافعى والمازنى . . . الخ ـ تشابكت كتاباتهم السياسية بأعمالهم الأدبية تشابكا اقتضى كلا منهم جهدا كبيرا ليفضه فيما بعد . وقد لايعرف شباب اليوم أن العقاد ، مثلا ، كان كاتب الوفد الأول حتى سنة ١٩٣٥ ـ إن لم تخنى

الذاكرة ـ ثم أصبح خصم الوفد الأول بعد ذلك . وقد لايعرفون أيضا أن الدكتور محمد حسين هيكل صاحب أول رواية مصرية فى رأى بعض النقاد ، وصاحب أضخم دراسة فى تاريخ الإسلام (حياة محمد ، والصديق أبوبكر ، والفاروق عمر) كان رئيس حزب الأحرار الدستوريين . وقد لايعرفون كذلك أن معركة كتاب الشعر الجاهلى للدكتور طه حسين نشبت أصلا كصراع سياسى . ولو مضينا فى استقصاء اشتباك السياسة بالأدب فى أعمال هذا الجيل وفيمن جاء بعده لضاق نطاق هذا المقال عن الأمثلة . ثم إن هذا الاستقصاء ـ فى نهاية الأمر ـ ليس غايتنا من هذا المقال . فكل مانهدف إليه هو تأكيد هذا الارتباط الوثيق ـ والفريد ـ بين الأدب العربى وبين السياسة العربية منذ العصر الجاهلى حتى اليوم . ونحن إنما نؤكد هذا الارتباط لندعو إلى التحلل منه ، فقد آن الأوان لفض الاشتباك بينهما ، بعد أن وصل إضرار كل منهما بالآخر إلى هذه المرحلة التى كاد فيها الأدب أن يتحول إلى منشورات سياسية ، وكادت فيها السياسة أن تتحول إلى مناجزات شعرية ، بل هى تحولت فعلا إلى هذه المناجزات ، ونحن لانملك إلا أن نتذكر خالدى الذكر عمرو بن كلثوم والحارث بن حلزة ونحن نستمع إلى بعض الزعماء العرب وهم يتحدثون عن قضايانا الحيوية ؛ فكثير من خطبهم أو خطبهم ـ وكلاهما واحد فى أغلب الأحيان ـ لاتخرج عن كونها نثرا لأبيات عمرو بن كلثوم :

أبا هند فلا تعجل علينا ... وأنظرنا نخبرك اليقينا
بأنا نورد الرايات بيضا ... ونصدرهن حمرا قد روينا

.....

وقد علم القبائل من مَعَدّ ... إذا قبّب بأبطحها بنينا
بأنا المطعمون إذا قدرنا ... وأنا المهلكون إذا ابتلينا
وأنا المانعون لما أردنا ... وأنا النازلون بحيث شينا
وأنا التاركون إذا سخطنا ... وأنا الآخذون إذا رضينا
ونشرب إن وردنا الماء صفوا ... ويشرب غيرنا كدرا وطينا

بل إن بعضهم ، وخاصة فى أوائل الستينيات ، كان يتحدث عن إسرائيل من منطلق هذا البيت العظيم :

إذا بلغ الرضيع لنا فطاما ... تخر له الجبابر ساجدينا

ولم يكن عدونا هو عمرو بن هند ولا الحارث بن حلزة ليناجزنا شعرا بشعر ، وانما كان لاعب شطرنج ماهرا يستدرجنا إلى فخاخ محكمة ننزلق إليها فى عمى عاطفى غريب ، فخسرنا أرضا بعد أرض ، ووسع هو رقعة دولته آلاف الكيلومترات ، وكسبنا نحن آلاف الخطب والدواوين الشعرية فوافرحتاه . . !

على أن هذا لايعنى أننا نتهم أحدا بالخيانة أو الانتهازية أو التصفوية (وهو اصطلاح مضحك فى صياغته) فكل هؤلاء الزعماء ورثة فكر سياسى أداته الكلمة المنفعلة منذ مئات السنين . واللغة وعاء الفكر ، والإنسان يفكر بالكلمات ، وأخطر ماتكون الكلمة على الفكر إذا كانت كلمة منفعلة ، ويتحول الخطر إلى كارثة محققة ـ أو نكسة ـ إذا كان الخصم لايفكر بالكلمات ، وإنما يدع الكمبيوتر يفكر له بالدوائر الالكترونية . ولكن هذا يحتاج إلى تفصيل مكانه مقال تال .

فى هذا العدد

● اشتباك الأدب بالسياسة ○ عبد الرحمن فهمى ٤
● نحو نهضة حضارية متميزة ○ د . محمد عمارة ٦
● من أغانى العمل ٨
● القاهرة تحاور توفيق الحكيم ○ سامح كريم ٩
● أديب لا يقل قدراً عن شكسبير ○ د . محمود على مكى ١٢
● أشعار لميعة عباس ● سعد درويش ○ وليد منير ١٤
● نظرة إلى المسرح المصرى القديم ○ د . ثروت عكاشة ١٦
● فخرى أبو السعود شاعر كبير مجهول ○ د . على شلش ١٨
● التراث العربى « الكندى » ٢٠
● ارسطو دعوة للفلسفة ○ ٢١
● حكايات من القاهرة ○ عبد المنعم شميس ٢٢
● قراءة لوحة ○ محمود الهندى ٢٣
● عدلى رزق الله شاعر الألوان ○ د . شاكر عبد الحميد ٢٤
● قصيدة ولوحة « حواء » ○ د . عبد الغفار مكاوى ٢٦
● التحليل النفسى كمنهج فى النقد الأدبى ○ د . مارى تيريز ٢٧
● خيوط العنكبوت ○ صلاح معاطى ٣٠
● شعر مترجم ○ رائف بهجت ٣١
● العربية لغة القمر ○ د . اميمة كامل ٣٢
● الحياة فى درجة ١٩٦ ○ ٣٣
● التزام الحدود ○ ٣٤
● علم اللغة التطبيقى ○ د . محمود فهمى حجازى ٣٥
● الملوك الثلاثة قصة مترجمة ○ د . مى نويشى ٣٦
● اسطورة العزبة وعقدة الخواجة ○ هانى الحلوانى ٣٨
● عبد الحليم نويرة الفنان الذى فقدناه ٤٠
● الخروج من الأزمة ○ ابراهيم الصحن ٤١
● حى بن يقظان ○ د . عبد القادر محمود ٤٢
● البحث عن هوميروس فى افريقيا ○ د . أحمد عثمان ٤٣
● هل الوزير العاشق خطوة إلى الوراء ○ هدى شعراوى ٤٤
● حوار مع القارىء ٤٦

ليس بالضرورة أن يكون التنوير تقليداً للغرب .. فللمسلمين تنويرهم النابع من نظر العقل المستنير في المنابع النقية والجوهرية للإسلام !

نحو نهضة حضارية متميزة

د. محمد عمارة

إذا كان « التخلف العثمانى » يقف بتراثنا عند حدود « فكرية عصر الانحطاط » . ولا يزكى نهج التفاعل الراشد والخلاق مع الحضارات الأخرى ، عجزا أو جهلا أو جمودا . . وإذا كان « التغريب » يدعو إلى الانسلاخ عن « التراث » . . . فإن تيار « الجامعة الإسلامية » قد دعا إلى بناء النهضة على :

- الأصول الصالحة من تراثنا الحضارى . . . .
- وما هو ضرورى ومناسب ومفيد لنهضتنا من إنجازات الآخرين . . .

« ولو رزق الله المسلمين حاكما يعرف دينه ، ويأخذهم بأحكامه ، لرأيتهم قد نهضوا ، والقرآن الكريم فى إحدى اليدين ، وما قرر الأولون وما اكتشف الآخرون فى اليد الأخرى ، ذلك لآخرتهم ، وهذا لدنياهم ، ولساروا يزاحمون الأوربيين فيزحمونهم ! »

ذلك أن التفكير للعصر لا يعنى الانقطاع عن التراث ، كما أن السعى للنهضة لا يستلزم البدء من حيث انتهى الأوربيون ، « فالظهور فى مظهر القوة ، لدفع الكوارث ، إنما يلزم له التمسك ببعض من الأصول التى كان عليها آباء الشرقيين وأسلافهم . . .

ولا ضرورة ، فى إيجاد المنعة ، إلى اجتماع الوسائط وسلوك المسالك التى جمعها وسلكها بعض الدول الغربية الأخرى ، ولا ملجىء للشرقى فى بدايته أن يقف موقف الأوربى فى نهايته . بل ليس له أن يطلب ذلك . وفيما مضى أصدق شاهد على أن من طلبه فقد أوقر نفسه وأمته وقرا أعجزها وأعوزها ؟! . . »

وإذا كان « التخلف العثمانى » قد تنكر « للعقل » وبراهينه ، وسادت فى فكريته الخرافة والشعوذة . . . .

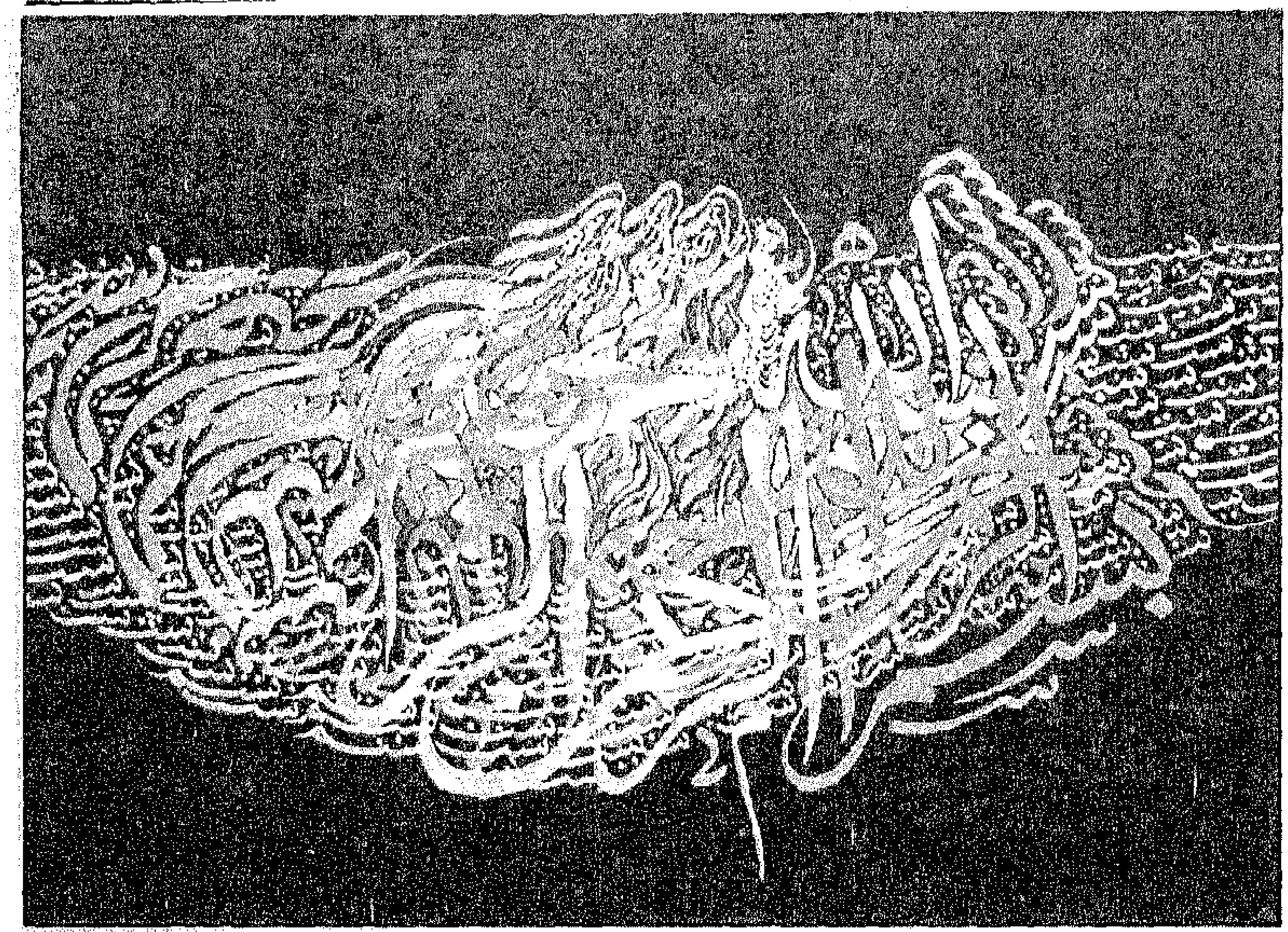
وإذا كان « التغريب » يدعو إلى « عقلانية » تهمل « الوحى » أو تنكره وتتنكر له . . . . فإن تيار « الجامعة الإسلامية » قد صدر فى هذه القضية من الموقف الأصيل لحضارتنا الإسلامية العربية ، موقف الموازنة والمؤاخاة بين « العقل » و« النقل » ، بين « الحكمة » و« الشريعة » باعتبارهما دليلين مخلوقين لخالق واحد ، صاغهما ، سبحانه وتعالى ، لهداية الإنسان . . .

● فالسلفية الدينية — التى هى ثورة تجديدية — ترفض إلحاد الغرب ، وتتنكر تنكره للتراث . . وتتخطى الطارىء والوافد المتمثل فى فكرية عصر الانحطاط — هذه السلفية الدينية تعنى « تحرير الفكر من قيد التقليد ، وفهم الدين على طريقة سلف الأمة ، قبل ظهور الخلاف ، والرجوع فى كسب معارفه إلى ينابيعها الأولى ، واعتبار الدين من ضمن موازين العقل البشرى » . . . ولذلك فإن « التجديد » هو سبيلها الذى لا سبيل سواه . . تجديد الدين « بإعادة نواقصه المعطلة ، وتخليصه من زوائده الباطلة . . » . . . . وأداة هذا « التجديد » هى العقل « فالعقل هو ينبوع اليقين فى الإيمان بالله وعلمه وقدرته ، والتصديق بالرسالة . . . . أما النقل فهو الينبوع فيما بعد ذلك من علم الغيب ، كأحوال الآخرة والعبادات . . . . » بل إن « العقل هو جوهر إنسانية الإنسان ، وهو أفضل القوى الإنسانية على الحقيقة ! . . » . . . بل إنه « محور صلاح الإنسان وفلاحه » إن فى أمور الدنيا أو أمور الدين . .

وفى ذلك رفض لموقف جناحى التحدى الحضارى — التخلف العثمانى ، والتغريب الأوربى — كليهما . .

وإذا كانت « الفكرية العثمانية » قد توهمت وأوهمت بوجود « كهانة » و« سلطة دينية » فى فكر الإسلام السياسى ، على النحو الذى عرفته وحبذته الكاثوليكية الأوربية فى العصور الوسطى .. ثم جاء « التغريب » يدعونا إلى « علمانية » تفصل الدين عن الدولة والمجتمع ... فإن تيار « الجامعة الإسلامية » — فى هذه القضية — يرفض هذين الموقفين كليهما ....

فالإسلام دين وشرع ، فقد وضع حدودا ، ورسم حقوقا ... وللإسلام دولة ... لأنه لا تكمل الحكمة من تشريع الأحكام إلا إذا وجدت قوة لإقامة الحدود ، وتنفيذ حكم القاضى بالحق ، وصون نظام الجماعة ... وهذه الدولة إنما تقوم بالأمة ... » ... فهى ، إذن ، ليست « الحكومة الإلهية — الثيوقراطية » ولا « السلطة الدينية » ، التى عرفتها أوربا ، والتى نشأت « العلمانية » لمناهضتها ... « فليس فى الإسلام ما يسمى عند قوم بالسلطة الدينية بوجه من الوجوه ... والسلطة الدينية فيه هى سلطة الموعظة الحسنة ، والدعوة إلى الخير ، والتنفير عن الشر ، وهى سلطة خولها الله لأدنى المسلمين يقرع بها أنف أعلاهم ، كما خولها لأعلاهم يتناول بها من أدناهم .... وما للخليفة أو القاضى أو المفتى أو شيخ الإسلام من سلطة فهى سلطة مدنية ، إذ لم يجعل الإسلام لأحد من هؤلاء سلطة على العقائد وتقرير الأحكام !.. » .. ولذلك كانت دولة الإسلام مدنية شوروية ، الأمة فيها هى مصدر السلطات ، شريطة ألا تحل ما حرمه الله أو تحرم ما أحله الله ...



فالحكم يجب أن يكون بالأمة ، أى « الاشتراك الأهلى بالحكم الدستورى الصحيح .. ذلك أن القوة النيابية لأى أمة لا يمكن أن تحوز المعنى الحقيقى إلا إذا كانت من نفس الأمة ... » .... « والحكمة والعدل فى أن تكون الأمة ، فى مجموعها ، حرة مستقلة فى شئونها ، كالأفراد فى خاصة أنفسهم ، فلا يتصرف فى شئونها العامة إلا من تثق بهم من أهل الحل والعقد ، المعبر عنهم فى كتاب الله بأولى الأمر ، لأن تصرفهم ، وقد وثقت بهم ، هو عين تصرفها ، وذلك منتهى ما يمكن أن تكون به سلطتها من نفسها !.. »

ثم ... إذا كان « الغريب » قد جاء ليبشر بنهضة تقتفى أثر النهضة الأوربية ، التى ناهضت الدين ، أو أهملته وهى تجدد شئون الدنيا ... فإن تيار « الجامعة الإسلامية » قد حدد بجلاء ووضوح أن تمايز حضارتنا عن الحضارة الأوربية ، وتميز ديننا — بنظرته الشمولية — عن المسيحية .. لا يجعل للعلمانية مكانا فى نهضتنا المرجوة .. فهى نهضة إسلامية ينهض فيها « تجديد الدين » بدور السبيل إلى « تجديد الدنيا » !..

وتيار الجامعة الإسلامية ، بأعلامه الذين غطوا ساحة الأمة ، وبالتنظيمات التى ضمت صفوة الأمة — (العروة الوثقى) و(أم القرى) و(جمعية العلماء المسلمين فى الجزائر) .. إلخ — إنما « ينحصر مقصدهم فى استعمال ثقة المسلم بدينه فى تقويم شئونه . ويمكن أن يقال : إن الغرض الذى يرمى إليه جميعهم إنما هو : تصحيح الاعتقاد ، وإزالة ما طرأ عليه من الخطأ ، فى فهم نصوص الدين . حتى إذا سلمت العقائد من البدع تبعها سلامة الأعمال من الخلل والاضطراب ، واستقامت أحوال الأفراد ، واستنارت بصائرهم بالعلوم الحقيقية ، دينية ودنيوية ، وتهذبت أخلاقهم بالملكات السليمة ، وسرى الإصلاح منهم إلى الأمة »

وهذه الغاية — أو الغايات — التى تبدأ بتصحيح عقيدة الإنسان ، أى تجديد دينه ، لتتجدد وتصلح حياة الفرد ، ثم حياة الأمة ... سبيلها هو الإسلام ، فهو فكرية الأمة ، وموطن قداستها ، ولسلطانه على ضمائرها ما يجعل الإصلاح بواسطته الأكثر أمنا والأسرع نفعا ، فضلا عن أنه الطبيعى ، بل والبدهى ، إذا نحن ذهبنا نختار بين سبل الإصلاح ... فالإسلام « سبيل لمريد الإصلاح ، فى المسلمين ، لا مندوحة عنها ، ذلك أن إتيانهم من طرق الأدب والحكمة العارية عن صبغة الدين يحوج المصلح إلى بناء جديد ليس عنده من مواده شىء ، ولا يسهل عليه أن يجد من عماله أحدا . وإذا كان الدين كافلا بتهذيب الأخلاق وصلاح الأعمال وحمل النفوس على طلب السعادة من أبوابها ، ولأهله من الثقة به مابيناه ، وهو حاضر لديهم ، والعناء فى إرجاعهم إليه أخف من إحداث مالا إلمام لهم به ، فلم العدول عنه إلى غيره ؟! » ...

* * *

هكذا كان تيار « الجامعة الإسلامية » ... أبرز تيارات الصحوة الإسلامية وأخطرها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، والعقد الأول من القرن العشرين ...

وهكذا كان تصديه للتحدى الحضارى الذى واجهته الأمة ، بجناحيه :

○ التخلف العثمانى ...

○ والتغريب الأوربى ...

فلقد تصدى بالإسلام — ومن خلال جهد تجديدى عملاق — لهذا التحدى ، الذى مثل « الوافد الضار » على خصوصية حضارتنا الإسلامية ، العربية وأصالتها ●

من أغاني العمل

يتغنى المصريون ، فلاحين وعمالا ، بمواويل أو بأغنيات قصيرة موقعة يستعينون بإيقاعها على تنظيم حركتهم فى أثناء العمل . وهذه عادة قد ورثوها عن أجدادهم منذ آلاف السنين ، بل إن بعض كلمات الأغانى القديمة قد ترسبت فى الأغانى المعاصرة ، وأشهرها هذا التعبير الشائع « هيلاهوب » أو « هيلاليصا هيلاهوب » الذى لانزال نسمعه حتى اليوم كلما تعاون جمع من العمال على جر شىء ثقيل أو دفعه .

وقد حفظت لنا النقوش المدونة على جدران المقابر والمعابد بعض هذه الأغانى ، منها الأغنية الفردية ، ومنها الأغنية الجماعية ، ولكنها تشترك جميعا فى أنها أغانى عمل . ويعود الفضل فى بقاء هذه الأغانى حتى اليوم إلى عقيدة قدماء المصريين ، التى كانت تؤمن بأن الميت سيبعث ، وأنه سيكون حينئذ فى حاجة إلى كل ما كان يحيط به وهو فى الحياة الدنيا ، ودفعهم هذا إلى تدوين صور ونقوش وكلمات على جدران المقبرة هى صورة مطابقة لحياته وأفعاله ، وحياة من كانوا يعيشون معه أو يعملون فى خدمته وكذلك أفعالهم وأقوالهم .

وعلى جدران مقبرة (باحرى) أمير الكاب فى عصر تحوتمس الثالث ، نقشت صور لبعض عماله وفلاحيه ، وكتبت معها نصوص الأغانى التى كانوا ينشدونها فى أثناء العمل .

وقد ترجمت هذه النصوص بغير شك أكثر من مرة ، وإلى أكثر من لغة معاصرة ، وهذه ترجمة لبعض هذه الأغانى من كتاب لأدولف إرمان ، وهرمان رانكه نقلها إلى العربية الدكتور عبد المنعم أبو بكر ومحرم كمال

(١)

أغنيتان للحرث

فى النقش ينادى أحد الفلاحين ، القائمين على الحرث ، بهذه الأغنية صبيا يسير بجوار الثيران ومعه عصا .

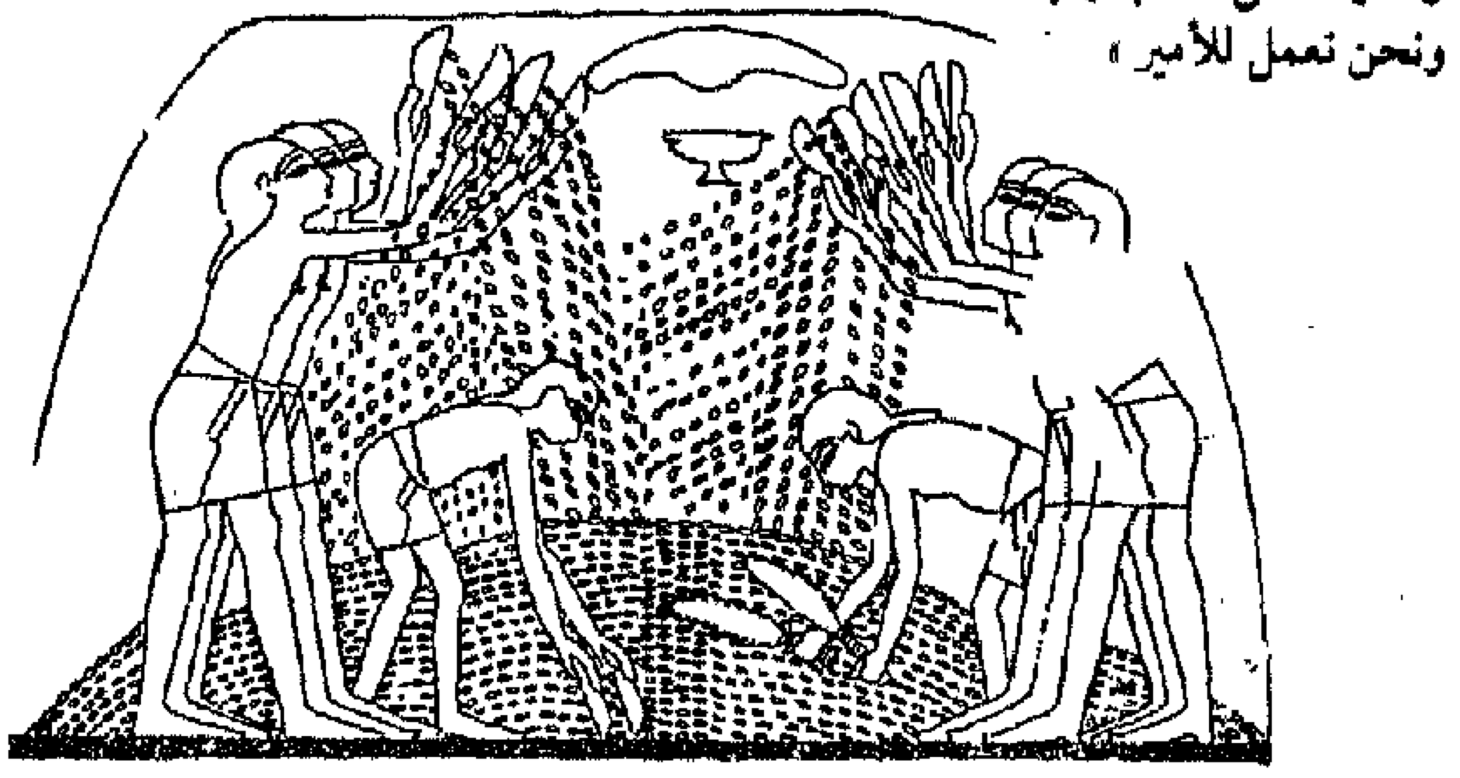
« أسرع أيها السائق
استحث الثيران
انظر ، فالأمير
يقف ويراقب » .

●●●

وفوق منظر الحرث نقشت هذه الأغنية

(٢)

« إنه ليوم جميل
الجسم رطب
والثيران تجر
والسماء تفعل حسب رغباتنا
ونحن نعمل للأمير »

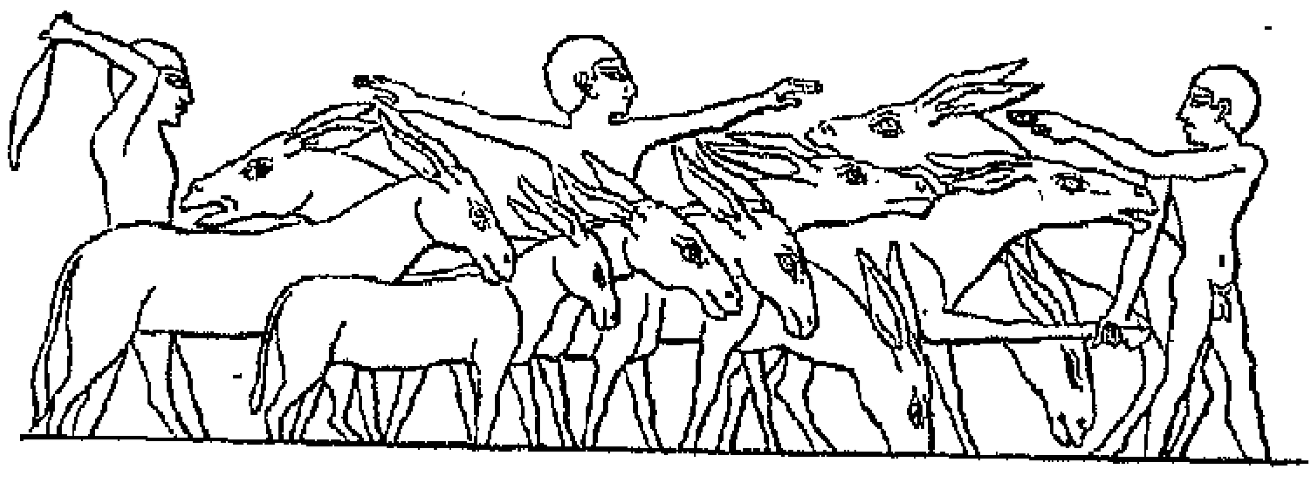


أغنية للدراس

وبجوار صورة فلاح ، يسوق دون كلل ثيرانه وهى تدرس الحبوب ، كتبت هذه الأغنية الجميلة التى كان يغنيها للثيران فى أثناء العمل .

(٣)

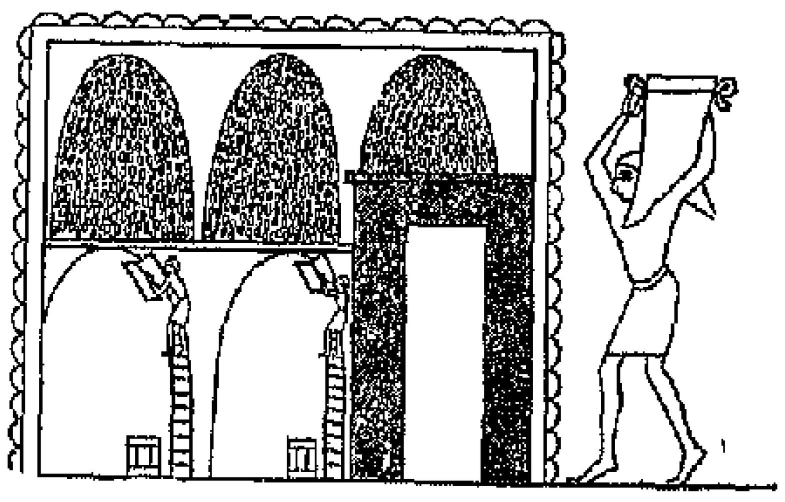
« ادرسوا لأنفسكم
أيتها الثيران ، ادرسوا لأنفسكم ،
ادرسوا التبن لطعامكم
والقمح لأسيادكم .
لا تكسلوا وتطلبوا الراحة ،
فاليوم رطب عليل »



أغنية (الشيالين)

كلنا يذكر أغنية (الشيالين) التى لحنها سيد درويش ، والتى مطلعها « شد الحزام على وسطك » وقد نجحت هذه الأغنية وشاعت بين الجماهير لأكثر من سبب ، فضلا عن شعبية الكلمات وصدق اللحن وبساطته هناك تراث مترسب فى أعماق الناس قام بدور كبير فى هذا النجاح . فغناء (الشيالين) وشكواهم مسجل فى نقوش المصريين القدماء منذ أربعة أو خمسة آلاف سنة ، ولم يكن أجداد (الشيالين) يلبسون أحزمة ليشدوها ، إذ لم تكن ثمة حقائب جلدية أو صناديق خشبية مكعبة مثل تلك التى يحملها الشيالون اليوم ، وإنما كانوا ـ كما فى النقش ـ يحملون زكائب القمح ، ومع هذا فإن لهم شكواهم الخاصة التى تبدو لنا اليوم حلما من أحلام الماضى الذهبى ، فالخير كثير عندهم كما تقول الأغنية ، ومخازن القمح ممتلئة ، ولا داعى ـ فى رأيهم ـ ليواصلوا حمل الزكائب الثقيلة ، ومع ذلك يرغمهم الموظفون الذين قدت قلوبهم من صخر على العمل المتعب .

(٤)



انقضى اليوم بأكمله
نحمل القمح والحب الأبيض ،
لقد امتلأت المخازن ،
وجاوزت أكوام الحزم حدها ،
وامتلأت السفن الواسعة ،
وفاض القمح .
ومع هذا نساق إلى العمل
حقا ، لقد قدت قلوبنا من الصخر . . !

●●●

أغنية للرعاة

ومن الأغانى التى حفظتها نقوش المقبرة أيضا هذه الأغنية التى يغنيها الراعى وهو يسوق خرافه وقت الفيضان ، خلف زميله الفلاح الذى يبذر الحب فى الأرض .

(٥)

الراعى فى الماء
بين الأسماك
يحدث القرموط
ويتسامر مع السمك الغربى .
إن راعيكم هو راعى الغرب

القاهرة تحاور توفيق الحكيم

بعد تكريمه عالميا بإيطاليا :

التعميم في أحكامنا مرض نرجو الشفاء منه

حديث كتبه
سامح كريّم

الحديث مع الكبار ممتع ومفيد .. فقد يتجسد فيه الماضى بكل تجاربه وخبراته ، وقد يتمثل فيه المستقبل بكل آماله وطموحاته .. وما بالكم لو كان «الكبير» هنا هو شيخ الأدباء والكتاب والمفكرين «توفيق الحكيم» .. عندئذ يتحقق الأمران معا .. متعه التعرف على الماضى وبأنه ليس كمجرد دراسة أو وصف ، وإنما كتحليل وبيان للأسباب . وفائدة استشراف المستقبل ليس كمجرد كلمات فى الهواء ، أو شعارات للسابحين فى الخيال ، وإنما كدليل للعمل وتخطيط للحياة .

وفى الجزء الأول من حديثه أشار الحكيم إلى دور الفكر العربى فى تكوين الفكر الأوربى ، وكيف كان هذا الدور واسع المدى عميق الأثر ، وكانت إيطاليا ـ على وجه التخصيص ـ إحدى منافذ الثقافة العربية إلى الثقافة الأوربية فى العصور الوسطى ، وأن هذه الصلات الثقافية بيننا وبين إيطاليا إمتدت حتى الآن . كما أثار عدة قضايا منها : الاستشراق ودوره فى ثقافتنا العربية ، والتعميم غير المنصف فى وصف هذا الدور بالتبشيرية والاستعمارية ، ثم التشكيك فى من يمثلون حضارتى الشرق والغرب من كتابنا ومفكرينا ممن كانت أصولهم راسخة فى حضارة الشرق تستخلص منها عناصر الغذاء ، وفروعهم تسامقت فى حضارة الغرب تتنسم منها الهواء وتستمد منه النور ... بأن هذا التشكيك نوع من الكسل العقلى وهذه النغمة السائدة ـ الآن ـ والتى مؤداها أنه لدينا شىء وكيف أنها تقودنا إلى الطفولة الفكرية . والتعادلية كمنهج يقترب من المذاهب الفلسفية ، ويبتعد عن المناهج الوسيطه ، وموقف التعادلية من التيارات والفلسفات المعاصرة كالوجودية .

ونواصل فى هذا الجزء الحديث

● وتجرنا محاولتكم فى التعادلية للسؤال عن التيارات الأجنبية الوافدة إلى ثقافتنا خاصة وأنكم قد واجهتم ـ كواحد من الرواد ـ إختياراً مصيرياً فى التوفيق بين العنصر الأجنبى والعنصر العربى . هل ترى أن مجتمعنا استطاع أن ينجز بعضاً من هذا التوفيق الذى استمر شغلنا الشاغل منذ دخول جيوش نابليون مصر ؟ وهل ترى أننا استطعنا أن نقدر ماضينا حق قدره ، فاستخرجنا منه قيمه الإيجابية فى وجود هذه التيارات ؟ أم ترى أن فهمنا للعنصر الأجنبى وقيمته هو نوع من الانطباعات ، وأن فهمنا للعنصر العربى هو نوع من التحيزات ؟ وباختصار هل ترانا نذهب مذهب الذين يطالبوننا بغلق الأبواب أمام التيارات الأجنبية والإنصراف إلى ماضينا ، أن ترانا نفتح الأبواب والنوافذ أمام التيارات مع الاهتمام بماضينا ؟

– بادىء ذى بدء أسجل أننى ضد غلق الأبواب أمام التيارات الأجنبية . يجب أن نعرف ماذا يحدث فى العالم حتى لمجرد العلم بالشىء ، نفتح الأبواب أمام هذه الأفكار ـ نعم ـ ولكن ليس من الضرورى ارتداء هذه

الأفكار والتحمس لها . بشكل يجعل بصائرنا مغلقة عليه ، ويحدث نوع من الانغلاق الذى لا يفيدنا . .

أريد أن أقول لا بأس من الاطلاع على معارف الآخرين . بشكل يحفزنا لتحسين ما عندنا .

وعبارة « تحسين ما عندنا » تقتضى أول ما تقتضى الربط بين حاضرنا وماضينا فلا يكون هناك إنفصام ثقافى بين ذلك الماضى .وهذا الحاضر . فلا أتصور أن عمارة الأدب تستطيع أن تقام دون أساس . والأساس ، فى رأيى ، هو ألا ننسى قديمنا . وإلا شيدنا هذه العمارة على الهواء .

إننا لو قرأنا تراثنا العربى فسوف نجد فيه أشياء جديرة بالتقدير ، ولو تأملناه جيداً فسوف نجد فيه أشياء من المعاصرة لعلها أكثر مواكبة للحياة من كتابات حديثة .

إن الذى ألاحظه على كثير من الشباب أنهم منصرفون إلى الآداب الأجنبية القديمة ، وفى الوقت نفسه يعزفون عن الآداب العربية القديمة . مع أنهم لو قرأوا آدابنا القديمة فسوف يجدون فيها ما يدهشهم .

انى أهيب بالمهتمين بالآداب الأجنبية القديمة أن يهتموا بالآداب العربية القديمة أيضاً . أن يعودوا إلى تراثهم . فالتراث بالنسبة للأمة كمثل الصبا فى تكوين الإنسان . وهل يستطيع الإنسان أن يتنكر لصباه ؟

افتحوا الأبواب والنوافذ أمام التيارات الأجنبية ومعها افتحوا عيونكم حتى لا تجهلوا مسار الفكر العالمى . لكن عندما تفتحوا قلوبكم وعقولكم لا تأخذوا إلا ما يلائم تكوينكم ومصلحة أمتكم . ولا تأخذكم هذه الكلمات الضخمة « كالمعاصرة » التى أعتبرها ــ لسوء استغلالها ــ نوعاً من المحاصرة .

● **والاهتمام بقراءة التراث فى حد ذاته ، قراءة لتاريخنا الثقافى ، والاستفادة منه استفادة من التاريخ . فى رأيكم ، ما الحد الفاصل بين كتابته بصورة فنية مبدعه ، وكتابته بصورة تسجيلية ؟ وكيف يمكن للفنان أو الأديب أن يستلهم التاريخ فى أعماله الأدبية والفنية دون أن يشوهه ؟ وهل كتابة التاريخ الفنى من صلاحية الفنان إذا كان صانعا للحدث أم أنه من صلاحية المؤرخ بوجه عام ؟**

ــ فى رأيى أن الفنان غير مطالب ــ أحيانا ــ أن يكون مؤرخا بل أن يستفيد من التاريخ فى إظهار النواحى الإنسانية التى يمكن تجسيدها بشكل عصرى لتلائم الحياة الجديدة حتى يعقد الصلة الفكرية بين الماضى والحاضر أما التفصيلات التاريخية . فأقول لا مانع من أن يستلهم الفنان هذه التفصيلات التاريخية مادام لا يشوهها التشويه الذى يخرجها عن وجودها الأصل . الفنان حر فى أن يستخرج من التاريخ المعانى الجديدة التى تلائم عصره .

وإذا اعتبرتنى فى زمرة الفنانين أضرب لك مثلا فيما صنعت فى السلطان الحائر . إنك تجد أن واقعة السلطان الذى كان عبدا وأعتق بالبيع . هذا هو الأصل

مازلت أحلم بجماعة صغيرة تمثل اشعاعاً للتفكير الحر

التاريخى دون تدخل فى تفاصيل . ولكن عندما استخدمت هذه الواقعة استخلصت المعنى الإنسانى لكل زمان وخصوصا فى عصرنا الحاضر وهو اختيار الحاكم للقانون بدلا من السيف . أما القول بأن التاريخ يقول أشياء أخرى عن قاضى القضاة فى المسرحية ، أو هذا السلطان ومواقفه التاريخية التفصيلية فهو لا يعنى الفن كثيرا ولا يهم الكاتب الذى ليس بمؤرخ . والذى يأخذ من التاريخ الأساسى الثابت الصالح لخدمة قيم إنسانية .

الكاتب الفنان يستعيد من التاريخ ما يفيد عمله الفنى . ولا يتحدد بالنص التاريخى حتى لا يصبح الفن تابعا للتاريخ ، لأن الفن الصحيح لابد وأن يتبع الفنان ، وفى الوقت نفسه لا يخرج عن الواقعة التاريخية .

وأما عن صلاحية الكتابة الفنية وهل تكون لصانع الحدث ؛ ففى رأيى أن الصلاحية لصانع الحدث ــ خصوصا إذا كانت سيرة ذاتية أو مذاكرت ــ فصانع الحدث يستطيع أن يفيد المؤرخ ويمده بالمادة التاريخية وربما تكون هذه ميزة يختص بها الأدباء والفنانون عن غيرهم لطبيعة الفن والأدب والفكر بوجه عام .

● **ومادور الجامعات وأكاديمية الفنون فى ذلك ؟ بمعنى هل تصلح الكليات النظرية المنتشرة فى إحدى عشرة جامعة ، والمعاهد التابعة لأكاديمية الفنون لقيادة الحياة الفكرية والأدبية والفنية فى بلدنا ؟ ولماذا يتخلف الأدب والفن والفكر فى بلدنا مع وجود هذا العدد من الكليات والمعاهد المهتمة بهذه الجوانب ؟**

ــ صدقنى ، إنى أبحث عن مثل هذه القيادة . فى هذه الهيئات التابعة للدولة والخاضعه لميزانيات وسياسات واجتماعات وجلسات ومديرين ولجان .

الجامعة أو الأكاديمية التى كانت من الممكن أن تقوم بهذا الدور أو حتى على الأقل تكون نبع التفكير المبدع المنتج . لا يمكن أن تؤدى هذا الدور . لأنها مشغولة بمجاميع الدرجات والأعداد الكثيرة الواقفية أمام أبوابها . ثم بالكتب والملازم ، وأخيرا التخرج إلى غير ذلك من أسباب تجعل هذه الهيئات غير مستعدة الاستعداد الكافى لتقديم القيادة التى تشير إليها فى سؤالك .

● **والحل ؟**

ــ الحل كما أتصوره هو أن ننشىء مرحلة تعليمية أخرى . صغيرة فى عدد أفرادها . تنصرف إلى البحوث المتخصصة . مرحلة مستقلة عن التعليم الحكومى ، مرحلة يكون همُّ أفرادها التفكير فى الثقافة والفن والأدب والفكر . ولا يكون همها الحصول على شهادات أو وظائف أو حتى درجات علمية أو خوف من امتحانات . . مرحلة غنية بأفراد ينصرفون إلى التفكير والتحصيل بعيدا عن الأغراض الدنيوية . حتى يكونوا قدوة للمجتمع بقيمهم الثقافية والعلمية ، ويستحقوا الاحترام والتقدير من رجل الشارع العادى .

وإذا استطاع مجتمعنا أن يفرز عددا قليلا من أصحاب الملايين يضحون بشىء من هذه الملايين للإنفاق على هذه المجموعة فيفكر الواحد منهم فى كيفية خدمة بلده التى جعلته من أصحاب الملايين بالإمكانية نفسها ، التى فكر فيها فى الاستيلاء على الملايين من بنوك مصر ويهربون بها إلى الخارج . لو صنعوا هذا لقدموا لوطنهم أكبر الخدمات . وفى الوقت نفسه تسكت الحكومة عنهم ــ إذ ثبت حسن نواياهم ــ فلا تستخدم معهم أى شعار سياسى يسد الطريق أمام فكرة جديدة تفيد المجتمع وتنهض بمستواه . .

ومثل هذه المعاهد موجودة فى أوربا وتقام بأموال الأغنياء . وليس بميزانية الدولة .

صدقنى ، إننى فى هذه السن المتأخرة والصحة المعتلة مازلت أحلم بجماعة صغيرة ممن يستطيعون أن يكونوا مصدر إشعاع المتفكر الحر المستنير فى الفن والأدب والفكر والعلم فيقودون المجتمع ويفتحون طريق المستقبل لاخوتهم فى الوطن وقد لا يكون هذا غريبا علينا . فأسلافنا العرب القدامى صنعوا شيئا من ذلك عندما أخرجوا موسوعات ضخمة لا نستطيع نحن اليوم إصدارها وفى ظل هذا العدد الضخم من الجامعات والمعاهد . فقل لى هل هناك الآن من يستطيع أن يؤلف كتابا مثل كتاب لسان العرب ، أو العقد الفريد ، أو نهاية الأرب أو غيرها من أمهات الكتب القديمة . لو سألتنى كيف حدث هذا لقلت لك : السبب فى أنه كان هناك من يتوافر عليها من العلماء والأدباء لا ينظرون إلى منافع دنيوية كما يحدث الآن .

● إذا كان لكل جيل من المثقفين قيمة الثقافيه الخاصه به والتى تميزه عن غيره من الأجيال السابقة أو اللاحقة . فهل ترون أن للأجيال المثقفة التالية لكم قيما ثقافية يمكن تحديدها أو رصدها ؟ ثم إلى أى مدى تتناقص هذه القيم ــ مثلا ــ مع قيم المثقفين منذ نصف قرن ؟ وما هى أهم سمات ومسببات هذا التناقض ؟ هل ترون مثلا أن التغير الذى طرأ مؤخرا على حركة المجتمع دخل فى تشكيل هذه القيم ؟

ــ إذا اعتبرنا المثقفين أفراد من مجموع أفراد الوطن ، وهذا الوطن نفسه فى حاجة إلى أن يفهم نفسه ، ويعطينا صورة حقيقية لوضعه الحقيقى لأنه مر بمراحل سريعة من التغيرات فى نصف القرن الأخير . وجب علينا أن نعترف أن للأجيال التالية لنا قيما تميزهم .

وبدون شك أن هذا المجتمع الذى تغير كثيرا منذ عام ١٩١٩ حتى اليوم بحكم التغيرات السياسية السريعة مضافا إليها العوامل الإقتصادية العالمية . . قد جعلت مجتمعنا ليس له كيان ثابت ، وأنه يسير ــ للأسف ــ حسب الظروف ولا يشغل الأفراد فيه إلا شىء واحد هو أن كل فرد ينظر من ثقب مصلحته الخاصة ، وسؤاله اليومى هو : «كيف يعيش لنفسه ؟» وليس كما كنا نفعل منذ أكثر من خمسين عاما «كيف يعيش للوطن ؟» . لأن الوطن ــ فى نظر هذه الأجيال التالية غير واضح الصورة ، وليس مما يهم أو يسترعى النظر إليه ككل .

مثلا كنا فى الماضى تربطنا فكرة التخلص من الاحتلال . وكان كل شىء يتحرك فى هذا الإطار ، أو إلى هذا الهدف المصيرى وكان تفكيرنا كله موجه إلى أن تكون لمصر صورة مستقلة خارج صورة الاحتلال الأجنبى . ولم يكن لنا إقتصاد خاص ، ولا ثقافة خاصة ولا سياسة خاصة . فكان أملنا كله هو أن ننظر إلى أنفسنا داخل هذه الكتلة التى تسمى الوطن . محاولين أن نجعل لها صورة مستقلة كصورة أى وطن مستقل

متقدم . هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية لم تظهر فى ذلك الوقت ــ وهذا من حسن الحظ ــ فكرة المركزية . أى أن نضع أمورنا وآمالنا وتصوراتنا فى يد قوة كبيرة واحدة فأصبح الوطن ــ يعتمد على أفراده ، فالإقتصادى يفكر فى أن يكون لمصر إقتصادها المستقل عندما تستقل سياسيا . فعمل على المعاونة فى إنشاء إقتصاد لها ، بإنشاء بنك وطنى وشركات وطنية ونحو ذلك من النشاطات الاقتصادية .

والمثقفون فكروا أيضا فى أنه يجب أن يكون عندهم استقلال تعليمى فأنشأوا الجامعات سواء أهلية أو حكومية وأنشأوا المدارس والجمعيات التعليمية الأهلية . وفى الفنون كذلك ، والعلوم أيضا . وتركوا جميعا للحكومة الناحية السياسية كى تركز جهودها للحصول على الاستقلال السياسى .

ولذلك اشتغل الأفراد تحدوهم هذه الآمال . والاهتمام العام بمستقبل الوطن أتاح لهم فرصة التفكير من أجل الوطن وليس من أجل نفسه كما يحدث اليوم . حيث تعودنا على أن الدولة هى التى تهتم بنا وترعانا وتفكر لنا . فلم يبق للفرد إلا أن يفكر فى مستقبله الشخصى . واختفى التفكير العام ليحل محله التفكير الخاص .

لقد جاء على القاهرة عهد كانت كل حارة مسئولة عن إنارة بيوتها ، وكان لكل حارة شيخها الذى يهتم بنظافتها ومصالحها ، وكان لكل مهنة من يرعى مصالحها ولكل حرفه شيخها الذى يهتم بأمورها . ولم يكن يفكر أحد فى هذه الطوائف بأن يجعل الحكومة تتولى عنه شئونه .

أما اليوم فكل واحد يحول مسئوليته إلى الحكومة قائلاً هذه مهمة الدولة مما ضاعف الأعباء على هذه الدولة فأربكت ، وبدلا من أن تحاسب الدولة كل مواطن عن واجباته ، تركته متصرف إلى نفسه ، وكيف يحقق المزيد من الارباح سواء من الدولة نفسها أو من الظروف التى تساعده على الكسب .

أقول فى هذه الحالة أصبحت الدولة مجهدة بمشاكل من يعمل ومن لا يعمل ، ولم يعد أمامها ألا أن تعالج بعض هذه المشاكل بالإغراءات المالية مثل المكافآت والحوافز . . وغيرها الأموال التى تدخل جيوب أصحابها لا يعملون فى كثير من الأجيال وانعدمت النظرة الشاملة من المواطن لمجتمعه ككل لتحل محلها النظرة الخاصة من المواطن لنفسه وكيف يحقق أكبر عائد بأقل مجهود . . وهو وضع لم تعرفه مصر من قبل .

● وما نتيجة ذلك ؟

ــ بالطبع فقدان التفكير فى أن نتحمل بأنفسنا تغيير أى شىء وتعودنا على أن تفكر الحكومة نيابة عنا . والحكومة أسلوبها فى التفكير معروف . هو فى تشكيل لجان تنعقد وتنفض ، وتنفق ساعات فى الكلام والثرثرة والمناقشة . التى تحفظ فى أوراق وتقارير وتجمع فى ملفات ومجلدات وينتهى الأمر عند هذا الحد . ويبقى المجتمع كما هو .

ثم هناك معوقات أخرى للتفكير منها الخوف من التغيير ، لأن البعض الذى له نظرة خاصة يقول إن معنى التغيير هو عدم الرضى عن فترة معينة أو أشخاصا معينين . أو يقول أن الوضع الذى يراد تغييره سوف يغضب من له مصلحة فيه ، أو أن المجتمع بتغييراته السريعة فى الأوضاع والأشخاص قد أصبح هو الشكل الثابت الذى لا يمكن تغييره . لا بالكلام ولا بالآراء ولا حتى بالفكر الناضج نفسه ، وكأن هذا المجتمع أشبه بسيارة فيها ركاب ناموا وتركوها تسير بمفردها وهى وحظها . إما أن تصطدم بشىء يوقفها ، وإما أن تسقط فى بحر ، وإما أن تسير والناس فيها مستيقظين ولكن لا يعرفون أين المصير ، وإذا حدث وقال قائل من بين هؤلاء الركاب هل تعرفون الجهة التى تتجه إليها السيارة صرخ فيه الجميع قائلين : «اسكت بلاش فلسفة وخليها ماشية زى ما هى ماشية»

● بالنسبة لك هل تعرف ؟

ــ لا أعرف . والذى يعزينى عن ذلك هو أننى أعرف شىء واحد هو مستقبلى ، ومستقبلى متلخص فى كلمة واحدة هى «الله» سبحانه وتعالى فهو المصير الوحيد وهو الملجأ الوحيد الذى أسير إليه . وإذا كان سبحانه وتعالى قد أبقانى حيا فإنها لمهلة محدودة . أشبه بأجازة نهاية سنوات الخدمة من الحكومة . . إننى الآن فى مرحلة انتهاء خدمتى أى حياتى أعيش فى أجازة المعاش لكن أسفى كله هو على من هم بعيدون عن انتهاء الخدمة وهم الأجيال التالية لجيلى ، ولا أريد أن ألغى نفسى عنهم . . لأننى رغما عنى أفكر فيهم ، وأسأل الله أن يكون فى عونهم .

بعد ذلك الاستطراد الذى أرجو أن لا يكون مملا أسألك أنت ألا ترى أن هناك اختلافاً فى قيمنا الثقافية بين جيل عاش قبل خمسين عاما وجيلكم ؟ وهل لهذا الاختلاف أسبابه ومبرراته ؟ وهل للمجتمع دخل فى هذا ؟

قلت : نعم ومعها توقف جهاز التسجيل بعد عمل متصل استمر أكثر من ثلاث ساعات . . فى حديث مع شيخنا توفيق الحكيم ■

ثيرفانتيس أديب لا يقل قدراً عن شكسبير

د. محمود على مكى

يمثل ميجيل دى ثيرفانتيس سافيدرا فى الأدب الإسبانى ما يمثله شيكسبير فى الأدب الإنجليزى . ومن طرائف الموافقات أن هذين الأديبين الكبيرين كانا متعاصرين وأنهما توفيا فى سنة واحدة (١٦١٦) . وثيرفانتيس هو صاحب أعظم أثر أدبى خلفه الفكر الإسبانى على طول تاريخه ، وهو رواية « دون كيخوتى دى لامانتشا » التى تعد أكثر الكتب الإسبانية ذيوعا فى العالم الناطق بهذه اللغة . والواقع أن ما ظفرت به هذه الرواية من الشهرة والانتشار لا يتناسب مع النصيب القليل الذى ناله مؤلفها من ذيوع الاسم ومن رغد العيش خلال حياته . وكأن التاريخ أراد أن يعوضه عمالقيه فى الحياة بأن أسبغ عليه المجد بعد الموت ، فسجل فى كتاب الخلود روايته التى تعد رمزاً حياً لإسبانيا ، وأجمل تمثيل لحياتها .

ولد ميجيل دى ثيرفانتيس فى أواخر سنة ١٥٤٧ فى « ألكالا دى إينارس » ، وهو الاسم الإسبانى لمدينة صغيرة أنشأها عرب الأندلس وكانت تعرف على أيامهم باسم « قلعة عبد السلام » ، على بعد نحو ثلاثين كيلو متراً إلى الشمال الشرقى من مدريد عاصمة إسبانيا التى أنشأها العرب أيضا فى منتصف القرن التاسع الميلادى باسم « مجريط » . وكان تعميد ثيرفانتيس فى ٩ أكتوبر سنة ١٥٤٧ . أما أبوه فقد كان طبيباً جراحاً يدعى رودريجو دى ثيرفانتيس ، من عائلة متوسطة النسب والحال . وكانت مهنة أبيه تضطره للتنقل بين مختلف مدن إسبانيا ، فنحن نعرف أنه انتقل بأسرته وابنه ميجيل فى نحو الخامسة من عمره إلى مدينة « بلد الوليد » ، ثم إلى إشبيلية فى سنة ١٥٦٤ ، ثم إلى مدريد بعد ذلك بسنتين . وهكذا نرى كيف كان تنقله المبكر بين مختلف بيئات إسبانيا معينا على إنضاج مواهبه الأدبية . وقد اختلف مؤرخو حياة أديبنا حول دراسته فى صباه : أين كانت ؟ وعلى أيدى من تلقى العلم ؟

ولكننا نرى أن كل مادار فى هذا الموضوع من جدل أمر لاطائل من ورائه . فإن المدرسة الوحيدة لثيرفانتيس كانت هى الحياة ... الحياة المائجة التى كانت تضطرب فى إسبانيا خلال تلك الفترة ... مدرسة ثيرفانتيس كانت هى هذه البيئات المختلفة التى عرفها خلال تنقله الكثير : بيئة « قلعة إينارس » بجامعتها العتيدة وآلاف الطلبة الشباب الذين تموج بهم قاعات الدراسة ، وقد جاشت نفوسهم بآمال كبيرة وإن كانوا يعانون مشقات حياة الطلب ، ومدريد عاصمة تلك الامبراطورية الضخمة التى أنشأها كارلوس الأول (شارلكان) وابنه فيليب الثانى والتى كانت لا تغيب عنها الشمس ، وإشبيلية التى كانت قد تحولت إلى برج بابل ، حيث تجمعت الأجناس والطوائف المختلفة التى كانت إسبانيا تتألف منها : الموريسكيون بقية الشعب الأندلسى المسلم ، والقادمون من المستعمرات الإسبانية فى أمريكا ، والجنود المتوجهون إلى المستعمرات أو القادمون منها ، والتجار الذين كانوا يحملون منتجات إسبانيا إلى سائر أنحاء الأرض ، و « الفجر » الذين كانوا يحيون حياة غريبة صارخة الألوان ... هذا المزيج الهائل من الناس الساعين فى دروب الحياة كان هو مدرسة ثيرفانتيس الأولى ، وهو الذى استمد أديبنا من تجاربه فيه ما انعكس بعد ذلك على أدبه . وكان الشاب الصغير المتطلع إلى الحياة مرهف الحس قوى الملاحظة ، فلم يفته من ذلك العالم كبيرة ولا صغيرة ، بل تمثل كل عناصره فى نهم وشغف ، ثم أضاف إلى تجاربه أخرى انتفع فيها من أسفاره ورحلاته .

فى سنة ١٥٦٩ رحل ثيرفانتيس إلى إيطاليا ، حيث التحق بخدمة الكاردينال جوليو أكوافيفا ، ومكنته هذه الرحلة من التجوال فى أنحاء إيطاليا ، فعرف فلورنسا وروما ، وصور لنا بيئاتها التى كانت لاتزال تعيش فى عصر النهضة ، وإن كانت إيطاليا آنذاك من الناحية السياسية جزءاً من الامبراطورية الإسبانية .

ويبدو أن المغامرات الحربية التى كانت إسبانيا تخوضها فى ذلك الوقت قد استهوت أديبنا الفتى ، فتقدم بطلب للانخراط فى سلك الجيش ، وقبل طلبه ، وأصبح فى سنة ١٥٧٠ من جنود الأسطول الإسبانى المشهور (الأرمادا) المعروف باسم « الأسطول القاهر الذى لا يغلب » . وفى سنة ١٥٧١ اشترك فى المعركة البحرية الهائلة التى دارت فى مياه اليونان (معركة ليبانتو) بين الإسبان والترك العثمانيين ، وهى التى أحرزت إسبانيا فيها نصراً كبيراً على يد الأمير خوان دى أوستريا أخى الملك فيليب الثانى . وكان لثيرفانتيس فى هذه المعركة بلاء محمود شهد به رؤساؤه ، وإن كان قد أصيب بجراحات أبطلت ذراعه اليسرى طيلة حياته . وعاد ثيرفانتيس بعد ذلك ، فاستقر زمنا نابلى ، ملتحقا بحاميتها البحرية . وفى سنة ١٥٧٣ عاد إلى الإشتراك فى الحملة المتوجهة لغزو تونس ، ثم فى حملة باليرمو بجزيرة صقلية . وكان له فى الحملتين كذلك بلاء مشهود .

وفى ٢٠ سبتمبر ١٥٧٥ استقل مركبا عائدا إلى إسبانيا ، وهو يحمل توصيات بترقيته فى درجات الخدمة العسكرية ، ولكن هذا المركب ـ وهو على مقربة من شواطىء مارسيليا ـ تعرض لهجوم مباغت من ثلاثة مراكب تركية تحت قيادة الألبانى أرناؤوط مامى . وأسر الأتراك مركب ثيرفانتيس ، وتوجهوا به إلى مدينة الجزائر . وهناك قضى خمس سنوات من عمره أسيراً مع غيره من الأسرى الإسبان . وكان آسروه قد عثروا معه على خطابات التوصية ، فظنوا أنه شخصية كبيرة ، ولهذا فإنهم طلبوا لقاء إطلاق سراحه مبلغاً كبيراً : ٥٠٠ قطعة ذهبية ، وحاول ثيرفانتيس أكثر من مرة الهرب من أسره ، ودبر لذلك خططا فشلت كلها . وأخيراً تمكنت أسرته بعد مشقة كبيرة من جمع مبلغ ٢٨٠ إسكودو (وهذا هو أسم العملة الذهبية الجارية) ،

وحضر في هذه الأثناء إلى الجزائر خوان خيل الذى عهد إليه بفك سراح الأسرى ودفع فديتهم ، وتمكن هذا من جمع المبلغ الباقى من بعض التجار الإسبان فى الجزائر ، وهكذا استطاع أخيراً أن يحرر ثيرفانتيس من أسره الطويل ، فحمله إلى إسبانيا فى ٢٤ أكتوبر سنة ١٥٨٠ .

استقر ثيرفانتيس فى مدريد ، ولكن الآمال التى عقدها على عودته إلى الوطن لم تلبث أن انهارت ، فهو لم يجد من بلاده بعد ما قاساه فى الحرب والأسر إلا إعراضا ونكرانا . ولم ينل بعد ذلك إلا وظائف تافهة لا تقوم بأود حياته . وهكذا عكف على الكتابة بحثا عن لقمة العيش . فكتب للمسرح ، وعرضت بعض مسرحياته بين سنتى ١٥٨٣ و١٥٨٧ ، وإن كان مما حز فى نفسه أن رواياته المسرحية لم يتح لها قبول كبير بين الجمهور . فقد كان يسيطر على المسرح الإسبانى فى ذلك الوقت كاتب عبقرى هو لوبى دى فيجا الذى كان يصغره بخمس عشرة سنة والذى استطاع أن يخمل كل المؤلفين المسرحيين فى أيامه . وفى سنة ١٥٨٥ ينشر ثيرفانتيس أولى رواياته القصصية : « لاجالاتيا » . وكان قد تزوج فى السنة السابقة من سيدة نبيلة غنية ، ولكن ما نعرفه من حياته العائلية يدل على أنه لم يكن سعيداً فى بيته .

ويبدو أن ما لقيه من عناء الحياة حمله على هجر حرفة الأدب لوقت ما ، فإذا بنا نراه فى إشبيلية سنة ١٥٨٥ مشتغلاً بالتجارة والوساطة فى الصفقات . وفى سنة ١٥٨٧ عهد إليه بعمل له بعض القيمة هو التعهد بتوريد الأغذية للأسطول الإسبانى . ولكنا نعرف أن هذا الأسطول قد هزم ودمر على أيدى الإنجليز سنة ١٥٨٨ ويظهر أن ثيرفانتيس لم يكن رجل أعمال ، إذ وجهت إليه بعض التهم مما أدى به إلى الإفلاس ، بل زج به فى السجن مرتين فى سنة ١٥٩٧ . وفى سنة ١٦٠٢ بلغت حاله من الضيق إلى حد أنه اضطر فى أكثر من مناسبة إلى الاستدانة حتى يسد حاجات معيشته . بل إنهم ضنوا عليه حتى بالوظيفة المتواضعة التى تقدم بطلبها فى إحدى المستعمرات الأمريكية فى سنة ١٥٩٠ .

وفى سنة ١٦٠٣ انتقل ثيرفانتس بأسرته إلى « بلد الوليد » التى كانت فى ذلك الوقت قد تحولت إلى عاصمة إسبانيا مدى سنوات . وكان قد كتب فى ذلك الوقت الجزء الأول من رواته « دون كيخوتى » ، ولكنه لم يتمكن من نشره إلا فى سنة ١٦٠٥ فى مدريد . ولم تنته متاعب أديبنا بذلك ، إذ يشاء القدر أن يزج به بيته فى قضية قتل أحد النبلاء اغتيل على باب دار ثيرفانتيس مطعونا بسكين ، وفاضت روحه دون أن يلقى ضوءاً على من قتله أو على سبب مصرعه ، ولكن بدا أن مقتل هذا النبيل كان بسبب مغامرة نسائية ، وهنا توجهت شبهات القضاء إلى إحدى النساء المقيمات فى دار أديبنا ، وكانت تعيش معه هناك أخته وابنة أخيه وبنت له غير شرعية ولدت من امرأة أخرى غير زوجته . ولم يتم جلاء القضية ، غير أن ثيرفانتيس زج به فى السجن مدة قصيرة ، ثم أطلق سراحه بعد أن تبينت براءته أهل بيته .

ولسنا نعلم بعد ذلك عن ثيرفانتيس شيئا يتصل بحياته إلا تزويجه لابنته إيزابيل فى سنة ١٦٠٨ ، ويبدو أنه زواج مصلحة لقى فيه الرجل مزيداً من المتاعب والمشاحنات والقضايا . ومع ذلك فقد كانت هذه السنوات الأخيرة من حياته أخصبها إنتاجا ، فقد نشر خلالها أعظم آثاره الأدبية : مجموعة من القصص القصيرة سماها « قصص وعظية » (فى ١٦١٣) و « رحلة إلى البارناس » (١٦١٤) والجزء الثانى من « دون كيخوتى » (١٦١٥) ومجموعة من المسرحيات والفكاهيات القصيرة تبلغ فى جملتها ست عشرة مسرحية (١٦١٥ أيضا) ، وأخيراً رواية « آلام بيرسيلس وسخسموندا » التى كتبها « وقد وضع قدمه فى ركاب الموت » على حد تعبيره . وهى قصة طويلة خيالية ، إلا أنه ضمنها ما هو أشبه بالذكريات والاعترافات وهو فى نهاية مطاف الحياة . وقد انتهى من تأليف هذه الرواية قبل موته بأربعة أيام ، إذ فاضت نفسه فى مدريد فى ٢٣ أبريل سنة ١٦١٦ .

***

لا يتسع هذا الحديث للكلام عن كل إنتاج ثيرفانتيس الأدبى ، وفيه آثار رائعة خالدة ، إلا أن الشهرة التى أصابتها روايته « دون كيخوتى قد أخملتها وألحقتها بمكان ثانوى .

فقد شارك أديبنا الكبير فى كل الألوان الأدبية فى عصره ؛ كان شاعراً مبدعا وإن لم يعترف كثير من أدباء عصره فى حياته بشاعريته . ونحن نذكر فى ذلك الباب ما قاله عنه لوبى دى فيجا : « إنى أعرف فى هذه الأيام شعراء أو متشاعرين كثيرين ، ولكنى لا أعرف من بينهم من هو أسوأ شعراً من ثيرفانتيس » . على أن لوبى نفسه لم يلبث بعد وفاته أن اعترف بمكانة ثيرفانتيس فأغدق عليه الثناء . والحقيقة أن لأديبنا الكبير كثيراً من القصائد والمقطعات نشرها بمفردها أو ضمنها آثاره الأدبية الأخرى ، وهى لا تقل قيمة فنية عما ألفه بعض من انقطعوا للشعر وفرغوا له .

وكان ثيرفانتيس مؤلفا مسرحيا ، وقد قدر له فى هذا الميدان بعض النجاح ، ومثلت بعض رواياته فى مدريد ، مثل « صفقة الجزائر » ، و « تخريب نومانثيا » ، و « بدرودى أوردي‍مالس » وغيرها . غير أنه لم يكن لينافس فى هذا « جامع العبقريات » و « عنقاء مغرب الخارق لنواميس الطبيعة » . ومع ذلك فقد وفق ثيرفانتيس كل التوفيق فى المسرحيات التى استمد موضوعاتها من قصصه ورواياته أو من تجارب حياته المضطربة المتنقلة . فمسرحية « صفقة الجزائر » مثلا تصور جو الأسرى الإسبان الذين كان هو واحداً منهم طيلة خمس سنوات ، وتنقل لنا تفاصيل حياته الحافلة بالمغامرات الحربية والعاطفية فى هذه البلاد العربية الإسلامية . ولهذا فإنها تعد من نماذج المسرح الواقعى النابض بالحياة . ومسرحية « بدرو دى أورديمالس » تدور فى جو الغجر الذى أبدع ثيرفانتيس تصويره فى قصته القصيرة « الغجرية » .

على أن الميدان الذى لم يشق فيه غبار لثيرفانتيس هو ميدان الرواية والقصة القصيرة . ولنبدأ بحديث موجز عن مجموعة قصصه القصيرة التى سماها « قصص وعظية » ونشرها سنة ١٦١٣ ، وهى قصص متنوعة الطابع ، ولكن أجمل نماذجها هى التى صور فيها المجتمع الإسبانى على نحو واقعى أخاذ ، ولا سيما البيئات الدنيا والشعبية . ونرى بذلك أن ثيرفانتيس سبق بنحو ثلاثة قرون مدارس الأدب الواقعى التى ازدهرت فى أوربا فى أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين .

ولعل من أجمل تلك القصص تلك التى أشرنا إليها من قبل : « الغجرية » ، وهى تدور حول فتاة غجرية رائعة الجمال يتعلق بها شاب من أسرة نبيلة غنية ، فتشترط عليه إذا أراد الزواج منها أن يهجر أسرته ولقبه وثروته ، ويعيش مع قبيلتها الغجرية كأنه فرد منها . ويقبل الفتى ويشارك الغجر حياتهم المتنقلة القاسية ، ولكنه يتهم بارتكاب جريمة قتل تسببت فى نسبتها إليه فتاة تعلقت به وأحبته ولكنه صد عنها وفاء لصاحبته الغجرية . ويلقى الفتى وأصحابه الغجر فى غيابة السجن ، إلى أن تتضح براءته . ونعرف أخيراً أن الفتاة لم تكن غجرية حقا ، بل كانت من أسرة نبيلة ، وكان الغجر قد خطفوها وهى طفلة وربوها معهم . ويتزوج الشابان فى النهاية بعد أن يعود الشاب إلى أسرته وداره . وأروع ما فى القصة هو التصوير الدقيق الحى لحياة الغجر وأعمالهم وما كانوا يلقونه من اضطهاد . وهى تعد لذلك أصدق وثيقة لحياة هذه الطائفة الغريبة التى ما زالت فى إسبانيا حتى اليوم موضوعا خصبا للدراسة والإنتاج الأدبى .

أبو القاسم الشابي

الى ابى القاسم الشابى فى ذكراه الخمسين

لميعة عباس عمارة

عَقِمتْ دهرا صحاريها ، وحنَّتْ
عطشت دهرا شواطيها ، تمنَّتْ
قطَّرتْ زيتونها كل البساتين ، وصلَّتْ
كبَّرت كل المنائر
فاستجاب الله فى عليائه
طلع الفجر من المغرب .. بشرى
أنجبت تونسُ شاعر !

***

غُصنٌ أثقلَهُ الوعد ، تدلَّى
قمرٌ هالَتُه المجدُ ، تجلَّى
أيها العجلانُ ....
هل ينفع لو ناديتُ مهلا ؟
يا أبا القاسم هل متَّ
وفى كل مكان أنت حاضر ؟

***

نشأتْ محنيَّةً زنبقةُ الراعى النضيرة
مثلَ قلب الشاعر المُضنى
وما أوجعَ أن يعرفَ إنسانٌ مصيره
أفرغتْ قارورةُ المسكِ شذاها ؟
أم تراها
لو حباها القدر القاسى أماناً
أذهلتْ كلَّ البصائر ؟

ويبقى الشعر

وليد منير

المتنبى

كان أبو الطيب المتنبى يرى فى نفسه مالا يراه غيره فيه . كان يرى أنه خليق بأن يصيب من الدنيا حظ الملوك والأمراء وأصحاب الجاه والولاية . وكان يتوق إلى منصب يضيف إلى عظمة الشاعر هيبة السلطان وثراءه وذيوع ذكره بين الناس .

وعاش أبو الطيب معذباً بطموحه ، لاهثاً خلف أحلامه وأمانيه ، جالباً إلى نفسه ما كان فى غنى عنه من حقد الحاقدين ، وحسد الحاسدين ، ووشاية الوشاة .

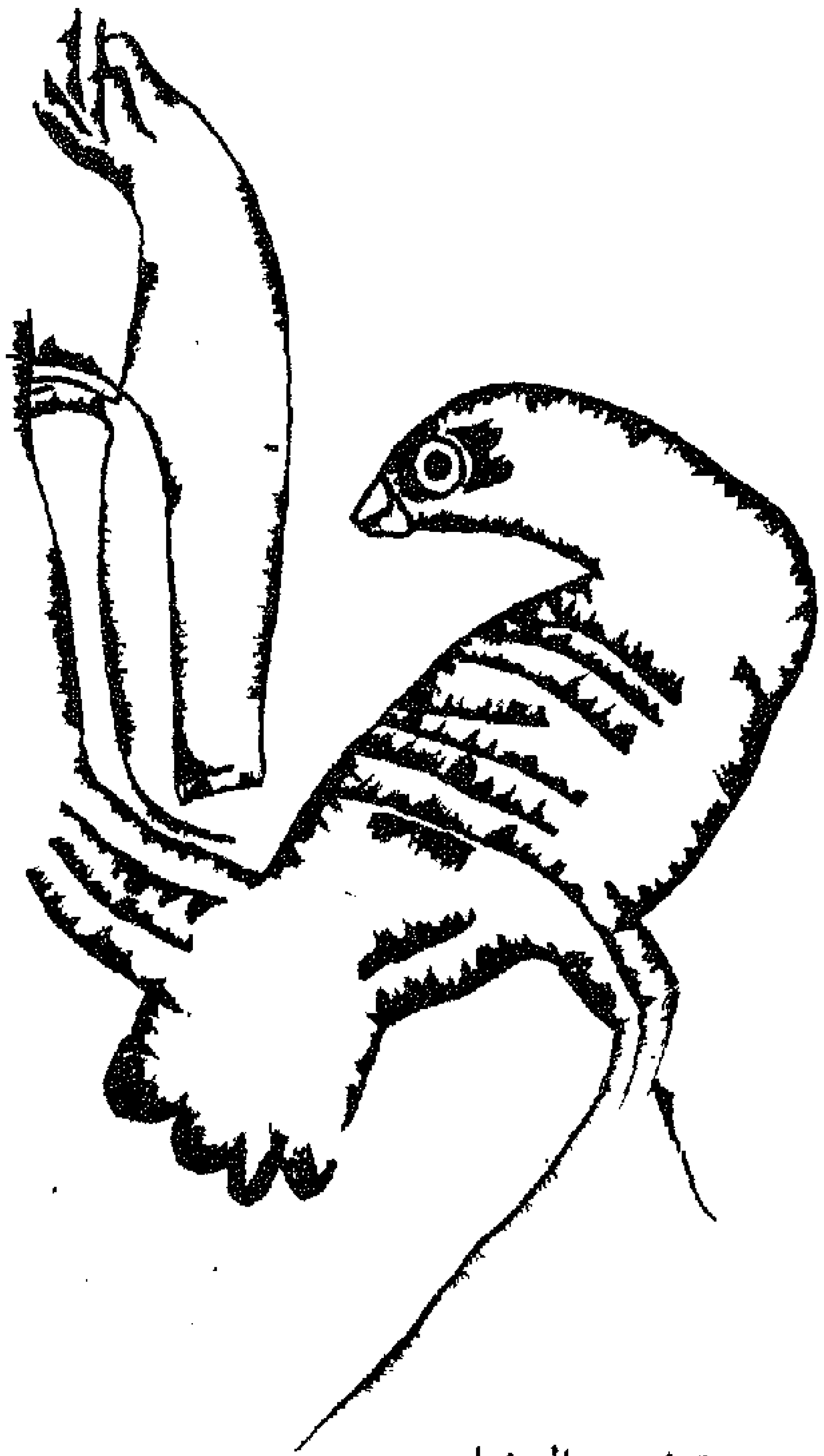
وحين قدم المتنبى إلى مصر ، كانت تداعبه أحلام عريضة ، وآمال غضة ، ما لبثت أن تبخرت شيئاً فشيئاً ، وذهبت أدراج الرياح . فما كان لكافور أن يعرف للشاعر قدره ، أو يحقق لسائله بعضاً مما أمل فى الوصول إليه .

وماذا بمصر من المضحكات ... ولكنه ضحك كالبُكا
ومن جهلت نفسه قدره ... رأى غيره منه ما لا يرى

هكذا خرج المتنبى من مصر راثياً لحالها ، ساخراً من إخشيدها ، نادماً على ما أصابه فيها من ظلم وإعراض . لكنه لم ينس أن ينشدنا أسيانَ جزِعاً أبياته المشهورة التى صب فيها لواعج قلبه ، وأشجان رحلته :

عيد بأية حال عدت ياعيدُ ... بما مضى أم لأمرٍ فيك تجديدُ
أما الأحبة فالبيداءُ دونهمُ ... فليت دونك بيداً دونها بيدُ
لم يترك الدهر من قلبى ولا كبدى ... شيئاً تتيمه عينٌ ولا جيدُ
يا ساقيى أخمرٌ فى كؤوسكما ... أم فى كؤوسكما همٌّ وتسهيدُ
أصخرةٌ أنا ما لى لا تحركنى ... هذى المدامُ ولا هذى الأغاريدُ
إذا أردت كميت اللون صافية ... وجدتها وحبيب النفس مفقودُ
ماذا لقيت من الدنيا وأعجبه ... أنى بما أنا شاكٍ منه محسودُ

لم يبق من أبى الطيب شىءُ سوى شعره العظيم ، وسيرته التى تعكس حياته القلقة اللاهثة ، بينما لم يبق من أصحاب المال والحكم والسطوة شىء يستحق الخلود . فما يستحق الخلود هو ما يدفع الناس دائماً إلى تأمل الحقيقة ، وفهمها ، والبذل عنها فى كل وقت ●

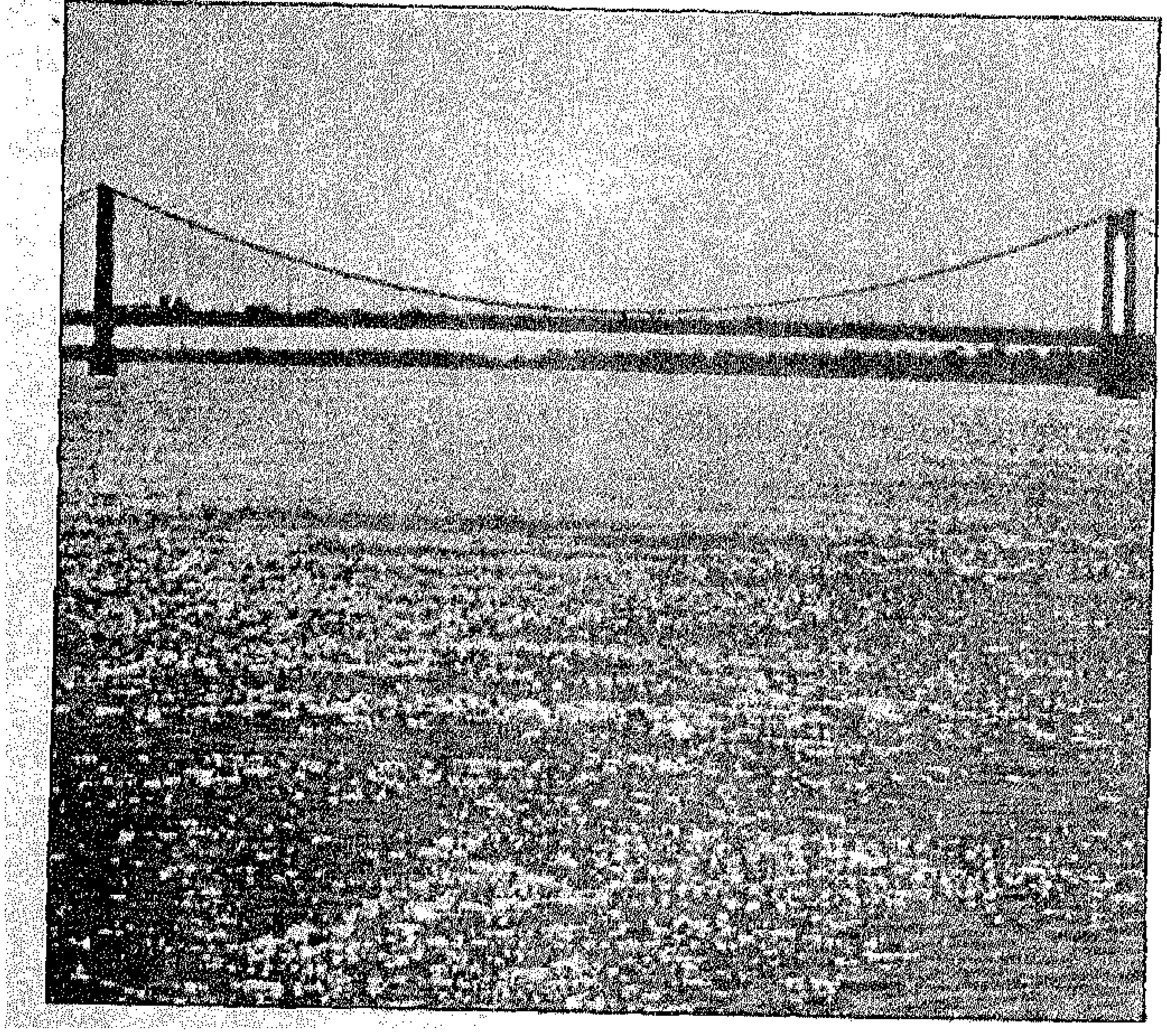


« تونس » البيضاء
يا زُرْقَ الشبابيك
وأنفاسَ البخور
أنت ياسيدة البحر الربيعيةَ
يا أختاً لصيدون و « صور »
أنت يا أمَّ أبي القاسم ،
والشابيُّ يكفيك فخارا ،
فيك أحبابي
ولا أدرى . . ضيوف أم أسارى !
خيمةٌ تسكنها الوحشة . . قلبى
وهمومى لا تهاجر !

***

ظلِ أحبابي يغنّونَ
وغنيتُ : « إذا الشعبُ . . . »
وظلَّ الشعب همِّى
أبطأَتْ « لا بدَّ أن . . . »
أسرعَ فى خاصِرتى سيفُ ابنِ عمِّى
قلت : بل « خلوا نِصالى للعِدا »
أُهدِرَ دمِّى !
فى فمى حبر
من الحكمة أن تُطوى الدفاتر !

قدر



سعد درويش

أَبَنْتُ نفسِي قبل تأبيني
ما كان لى أحدٌ فَيَرثْيني
ويئستُ حتى بات يُضحكني
ما كان حتى أمسِ يُبكيني
وَقَبَعْتُ فى دارى . . وما برحتْ
للروح أشواقٌ تُعَنّيني
أَبغى الكمالَ . . ودونَهُ قَدَرٌ
ما انفكَّ بالنقصانِ يَرميني
وأهُمّ بالتحليقِ مرتفعاً
فَيَهيضُ أجنحتى ويُدميني
أَسْرِى ، ولا أَثَرٌ لبارقةٍ
فى الأفقِ يؤنسنى ويَهديني
عندى اجتهادُ الأنبياءِ ، وَلِى
يا ويحَ قومي . . حظُّ مغبونِ !

نظرة على المسرح المصرى القديم

هل كانت الاسطورة تلبية لرغبة المصريين في التجديد ؟

د. ثروت عكاشة

منذ أن نقلتُ إلى العربية كتاب « المسرح المصرى القديم » لإتيين دريوتون مازال يراودنى أمل أن أرى تلك المسرحية الغنائية مجسدة على المسرح فى قالب باليه عصرى أساسه حركة الكون ، تتتابع لوحاته منطلقة من عناصر الكون الراسخة ــ والريح عنصر جوهرى فيه ــ لنرى أمون وهو يحقق ذاته من خلال كينونته بوصفه إله الهواء أو الريح ، وإله أنفاس الوجود الذى أسبغ الحياة على هذا الكون ، وهذه كلها عناصر لازمة لتطوير الخلق الفنى وإضفاء صورة إلهية وروحية عليه . والرياح الأربع هى القوى المتعارضة ، وهى العناصر اللازمة لتوازن العالم وحركته أما عملية الخلق الأولى فكانت عندما فصل « شو » إله الهواء (ومن ثم الريح) السماء (أى الإلهة نوت) عن الأرض (أى الإله جيب) .

متى يتحقق الحلم في تصميم رقصات باليه فرعوني ؟

ولكن عملية الخلق هذه عملية متجددة لا تقف عند حدود الحركة الأولى ، وإنما هى مستمرة فى كيان المخلوق ، فما يتم خلقه يصبح فى حاجة إلى إعادة خلقه من جديد فى استمرار حتى يدوم ، وبالخلق المتجدد هذا تتم المحافظة على توازن القوى الكونية ، وهذا العالم الرحب ، يمكننا أن نعبر عنه بالعالم الصغير للإنسان ، هذا الإنسان الذى تدفع كفاءته الذهبية ومواهبه وقدراته الخارقة حركة العالم ، بعد أن استطاع أن يخلق بين نفسه وبين هذا العالم تناسقاً وانسجاماً .

أعود مرة أخرى إلى الباليه العصرى ، فإننى أتصور حركة مسرحية وأحداثاً تدور حول شخصيات خمس ، تكملها فى الخلفية جوقة الإنشاد . وهذه الشخصيات الخمس التى تظهر تباعاً على المسرح ، تمثل إحداها ريح الشمال وهى التى تغطى بحر إيجه حول اليونان ، وتمثل الثانية ريح الشرق التى تفتح منافذ السماء ، وتليها ريح الغرب التى هى ريح الحياة والتى استكنّت فى « باطن الواحد الأحد قبل أن يخلق الكون » وتهبها الإلهة حتحور بعد ذلك للكون كل يوم ، وأخيراً تأتى ريح الجنوب التى تهب زنجية من الجنوب حاملة معها الماء الذى يبعث الحياة وينميها فيضان النيل . وهذه الشخصيات الأربع التى تمثل كل واحدة منها موضوعاً مختلفاً ، يساير كل منها أحد الاتجاهات الأصلية الأربعة ، ترمز فى الوقت نفسه إلى أجناس البشر (الأوربى/الأسيوى/المصرى/الزنجى) .

وفى رؤياى لتجسيد هذه الشخصيات ، أتمثل كلا منها فى شكل معين تظهر فى عدد من تصاوير البروج : فريح الشمال مثلا ، تبدو على هيئة كبش مجنح متوج ، بينما تظهر ريح الجنوب فى هيئة كبش مجنح ذى رؤوس أربعة تعلوها تيجان أربعة ، أما ريح الشرق فعلى هيئة جعران له أربعة رؤوس لكباش متوجة ، وريح الغرب فى صورة صقر بسط جناحه ، وله رأس كبش متوج .

ويضاف إلى هذه الشخصيات شخصية خامسة تحتل خشبة المسرح لتسيطر على الرياح الأربع ، وهى شخصية سابقة على ميلاد الآلهة والبشر والسائمة ، وهى القوى التى يكون أصلها من أصل العالم نفسه ، وهى القوة الأزلية التى يتجه إليها كل ما لم يتجسد بعدُ ، وعليه أن يذوب فيها شريطة أن يسيطر على تلك الرياح الأربع التى تحاول الفكاك من سلطان هذه الشخصية الخامسة . وينبع الحدث المسرحى وتندفع الحركة المسرحية من خلال الصراع بين الرياح الأربع وبين تلك الشخصية الخامسة حتى يبلغ ذروته ، يعمّقه ويقوّيه إنشاد الجوقة والعناصر الثانوية الأخرى .

كان هذا هو تصوّرى لموضوع الباليه الذى تطغى فيه مناورات الشخصية الخامسة المسيطرة التى تلجأ فى جذبها للفتيات إلى السحر وإلى الحفل الصاخب المرح ، فلقد عرف المصريون الأحفال الصاخبة المماثلة للأحفال الباخوسية المألوفة عن الإغريق القدماء ، وأدركوا فكرة الحياة بعد الموت وما يصاحبها من أحفال صاخبة يأكل فيها القوم مالذ وطاب ويشربون إلى أن تذهب بعقولهم الخمر . فلقد عبّرت نصوصهم الدينية المبكرة عن هذا الخوف الأبدى الذى يعانيه الإنسان فى مواجهة فكرة فنائه المحتوم ، وحيال تلك الدوافع التى تتولد لديه حين يستشعر عاطفة الحب ويقع تحت سلطانه ، ذلك الحب الذى يجعل منه إلها صغيرا وينتقل به إلى جنة يمتد بقاؤه فيها إلى ما لانهاية ، وأول ما نقشت هذه النصوص نقشت على صفحات الحجر فى الفترة ما بين القرن السادس والعشرين والقرن الثالث والعشرين ق . م . فى نصوص الأهرام ، وتثبت هذه النصوص ما كان من عمق وإدراك الناس وانشغالهم بتلك النشوة المرتبطة بالموت وبالحياة الثانية بعد هذا الموت ، والتى تتضمن التضحية والأمل ، كما تتصل بالخمر وبالإله أوزيريس أعظم آلهة الموت مجداً وأطول الآلهة بقاء ، بل إن مشاهد أسطورة أوزيريس تعدّ نماذج من مشاهد الخمريات ، وكذلك بعض المشاهد من أسطورة رع إله الشمس .

وهذه النماذج تفسرها الرغبة فى التعبير بالأسطورة عن ظاهرة تجدّد الحياة ، فهو الضمان الذى يثبت بقاءها واستمرارها، وهذا التجديد للحياة هو المحرك لكل شىء وهو المبدع لهذا العالم بما فيه من أناس

وقوى ، وهذا الإبداع ينبثق عن النشوة والهيام وفقدان الوعى . وحول هذه الفكرة تتلاقى الظاهرتان الأساسيتان للدراسة الكونية وللعقائد الجنائزية عند المصريين القدماء .

أولاها أسطورة « هلاك البشر » فعندما بلغ رع من العمر أرذله وهو يحكم العالم،تمرد البشر عليه وعصوا أمره وسخروا منه ، فقر عزمه على أن يقتص منهم ، وأوفد عينه أو ابنته حتحور لتنفيذ هذا الانتقام . وبعد أن أبادت عدداً كبيرا منهم راقها منظر دمائهم فعبّت منها حتى ارتوت ثم عادت إلى أبيها رع لتخبره بما فعلت ولتنال قسطها من الراحة ، غير أنه انزعج وخاف على البشر من الفناء ورقّ قلبه ولان . وقبل أن تعود حتحور لتعاود إبادة البشر كان رع قد أمر بإعداد سبعة آلاف دن من الجعة يضاف إليها نوع من الفاكهة ليصير لونها أحمر فى لون الدم ، وأمر رجاله أن يسكبوها فى الحقول لتحتسيها حتحور .

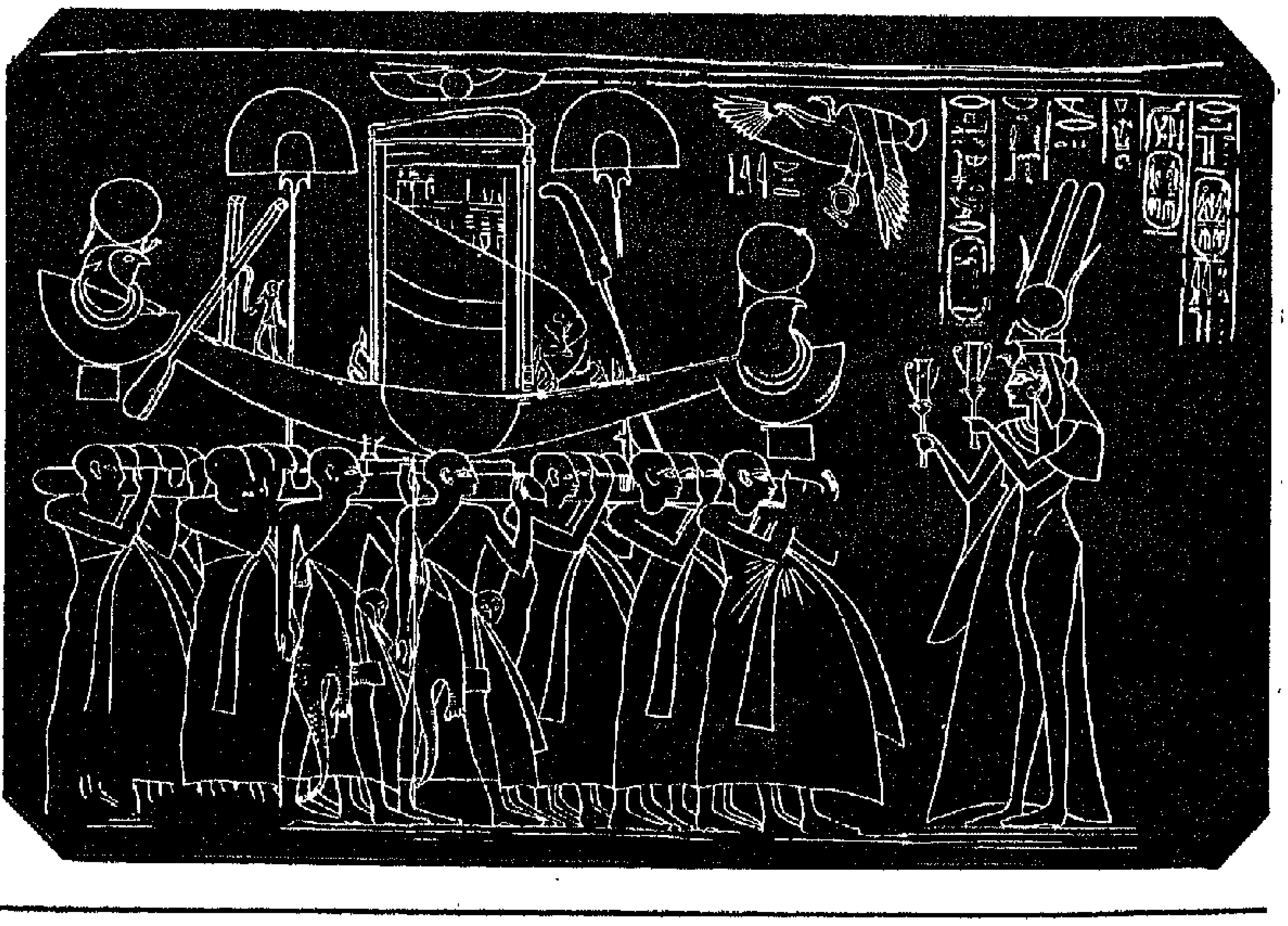
وحين شرعت من جديد ، عجزت عن مقاومة احتساء الجعة فنال منها السكر حتى تطرق إليها النعاس فنامت ، وهكذا أنقذ رع الجنس البشرى من الهلاك ، ومازال أحد مبانى معبد حتحور بدندره يحمل اسم « مكان السُّكر » . وفى اليوم العشرين من أول شهور الفيضان كل عام كان يقام مهرجان يسمى مهرجان سكر سيدة « دندره » . وما من شك فى أن لذلك المهرجان علاقة بأسطورة « هلاك البشر » والدور الذى كانت حتحور تقوم به .

كذلك فإن أوزيريس وهو الإله الأول والحاكم الأول لمصر ، سيد القمح والكروم الذى نجد اسمه ودمه فى طقوس الكنيسة الأولى ــ خبزاً ونبيذاً ــ هذا الإله أوزيريس هو المثال الكامل للعدالة والخصوبة الذى يموت دون أن يخلف ولداً ، وكان لزاماً أن يموت هذا الإله حتى يوقظه سحر أخته وزوجته إيزيس فيلقحها بنطفة تتيح لذكراه أن تبقى ولحياته أن تمتد على الأرض ببقاء وريثه حور .

ويعدّ « أوزيريس » بهذا المثل نفسه ، سيد الطقوس الجنائزية ، وعلى كل ميت يبغى العودة إلى الحياة من جديد أن يمر بطقوس أوزيريس حيث شعائر التحنيط المعروفة ، وهى فكرة قد توحى لمصمم الرقصات بلوحة راقصة جديدة تبدأ من موكب النائحات فى دار المتوفى حتى حركات الكهنة أثناء وضع الميت فى التابوت .

تأتى بعد هذا الشعائر الجنائزية التى تدور خلالها رقصات تذكّر بعملية تجدّد الطبيعة . وفى النهاية ، وبعد توديع الميت وهو واقف أمام قبره ، وبعد إنزال الأثاث الجنائزى عبر سلم المقبرة ، تبدأ الحفلة الجنائزية التى تهيىء الفرصة أمام المخرج لتقديم مشاهد ذات فخامة وأبهة لا مثيل لها ، وكذلك لتقديم لوحات راقصة متنوعة ، فيبدو السادة من النبلاء والنبيلات ولقد لعبت الخمر برؤوسهم بينا يشتركون روحياً مع المتوفى الذى يقاسمهم طقوسهم وهو فى قبره ، وتتيح نشوة الخمر للأرملة أو للفتاة الشابة التى تزوجها الميت أن تتبعه فيتصل به عاطفياً كما اتصل أوزيريس بزوجته ايزيس بفعل السحر .

وهكذا نستطيع أن نفسر أغانى الشراب التى كانت تؤدّى أثناء دفن الموتى تتردّد فى حفلات الغذاء والعشاء التى تقام بعد الدفن . ومما يعزز هذا التصور ما جاء على لسان هيرودتوس فى وصف بعض الحفلات فى كتابه الثانى عن مصر : « لا يحيى المصريون العيد مرة واحدة فى السنة ، بل إنهم يحيون أعياداً كثيرة يقام أولها وأقدسها ، فى مدينة بوباسطيس لأرتميس (باستت) ، ويليه ما يقام فى بوزيريس ، ففى هذه المدينة معبد ضخم لإيزيس وهى تقع فى وسط الدلتا المصرية (وإيزيس فى اللغة اليونانيه هى ديميتير) ، وثالثها يقيمونه فى مدينة سايس للربة أثينا ، ورابعها فى مدينة هليوبوليس لهليوس ، وخامسها فى مدينة بوطو للربة ليتو ، وسادسها فى مدينة باريميس لأريس ، وحينما يقصدون مدينة بوباسطيس يرحلون على النحو التالى : يرحل الرجال والنساء معا ، ويكون فى كل قارب لفيف كبير من الجنسين ، ويمسك بعض النسوة بالطبول ويطبّلن فى حين يزمر بعض الرجال طوال الرحلة . أما باقى النسوة والرجال فيغنون ويصفقون وكلما وصلوا فى طريقهم تجاه مدينة ما جنحوا بمركبهم نحو الشاطىء ، وتستمر النساء فى حركاتهن ويهتف بعضهن بنساء المدينة ويسخرن منهن ، ويرقص بعضهن . وهكذا يفعلن عند كل مدينة على شاطىء النهر ، وعندما يصل الركب إلى بوباسطيس يحيون العيد بأضحيات عديدة ويشربون النبيذ فى هذا العيد أكثر مما يشربون خلال العام كله ، ويجتمع لإحياء هذا العيد من الرجال والنساء دون الصبيان حوالى سبعمائة ألف نسمة فيما يقول أهل البلاد . »



ولقد اهتدينا مما انتهى إلى علمنا عن المسرح المصرى القديم حتى الآن إلى أن مصر قد عرفت نوعين من الدراما هما : الحفلات الطقسية والدراما الدينية ، أما الحفلات الطقسية فكان يقيمها الكهنة فى المعابد ، ليس لها من ملامح إلا طريقة الأداء ، وما بعد هذا فإيماءات وحركات شعائرية وأقوال تضفى عليها ثوباً أسطورياً تصلح به لأن تكون دراماً فكرية ، لا تقع منها العين إلا على رموز .

ولقد سنحت لى الفرصة لتحقيق هذه الأمنية بعد أن تكوّن فريق مصرى ناشىء للباليه من خريجى معهد الباليه بأكاديمية الفنون ، وكنت قد دعوت فى عام ١٩٦٩ مصمم الرقصات الفرنسى « سيرج ليفار » لإخراج باليه « دافنس وكلوريه » لرافيل وباليه « أمسية جان الغاب » لديبوسى ، وعرضت عليه أن يصمم رقصات باليه فرعونى على أساس الفكرة التى تصوّرتها ، على أن تقدم السيدة كريستيان ديروش نوبلكور المادة العلمية اللازمة ، وطلبت إلى الفنان العالمى كارل أورف أن يؤلف موسيقاها ، غير أن انشغال هذا الموسيقى الفذ حال دون إتمام هذا العمل الفريد ، ومازلت آمل أن يتحقق هذا الحلم فى ظروف مواتية فى المستقبل . ولا بد لى أن أذكر بالشكر والتقدير الملاحظات القيمة التى أبداها لى فى شأن هذا المشروع كل من السيدة كريستيان نوبلكورو والدكتور أبدون إدواردز ، والبرفيسور شارل كوينز فكانت ضمانا للاطمئنان إلى سلامة الفكرة .

وأما المسرحية الدينية فكانت تحمل كل مقومات المسرحية التى نعرفها اليوم ، فهى محاكاة لأحداث الماضى . قوامها الأشخاص والحركات والحوار ، وليس ثمة رموز تهدف إلى إثارة إيحاءات معينة ، مما يجعلنا نعدها عرضاً مسرحياً خالصاً .

مواهب لم تعمر

فخري أبو السعود..
شاعر كبير مجهول!

د. علي شلش

عاد أبو السعود عام ١٩٣٤ ومعه زوجته الانجليزية ، وعين مدرساً بمدرسة العباسية الثانوية بالأسكندرية ، ثم نقل بعد فترة إلى مدرسة الرمل الثانوية بالأسكندرية أيضاً ، وظل بها حتى وفاته ، وأنجب ولداً ، لا ندري ــ على وجه التحقيق هل أنجبه في إنجلترا أم في الأسكندرية .

يقول الدكتور زكي نجيب محمود « إن النشاط الفياض كان أخص خصائص تلك الحياة الفريدة ، أثناء إقامة أبي السعود بالأسكندرية وحسبك أن تعلم عنه أنه لا يفتر لحظة واحدة من نهاره وصدر ليله ، يصحو في الصباح الباكر فيعدو ساعة أو ساعتين في شارع الكورنيش ، ويعود إلى داره ليأكل طعام إفطاره ، ثم يقصد إلى المدرسة يباشر واجبه في إخلاص محمود ، فإذا ما خلت له ساعة بين ساعات الدرس أسرع إلى ملعب التنس يملأ فراغه لعباً طروباً ، ثم لا يكاد يفرغ من عمله حتى تراه يعدو عدواً إلى البحر يسبح بين أمواجه ، فإن أقبل المساء أوى إلى داره ، وأخذ يطالع حتى ساعة متأخرة من الليل . وكانت زوجته الإنجليزية خير زميل ومعين ، تشاركه اللعب والسباحة والقراءة ، فقد كانا زوجين ائتلفا في نغم جميل ، يعجبها ما يعجبه ، وتميل إلى ما يميل إليه ، وبلغا من هذا الاتساق العجيب حداً بعيداً ، حتى حرما على نفسيهما معا منذ أعوام أكل اللحم بكافة صنوفه والاكتفاء بأكل الخضر ، لأن فقيدنا وزوجه لا يسيغان إراقة الدماء ! » .

ويقول الشاعر أحمد فتحي مرسي في مقاله السابق إن أبا السعود كان « ضئيل الجسم ، قصير القامة ، قليل الكلام ، شديد الخجل ، لا تبدو عليه سنه » . ويقول أيضاً أنه كان « يؤثر السير على الجلوس ، وكان شديد النفور من المجتمعات ، ولا أذكر أنني رأيته مرة في مقهى أو منتدى . . فكان يقسم فراغه بين التريض والقراءة والكتابة . والظاهر أن ذلك كان يرجع إلى طبيعته الهادئة . فقد كان يكره الضجة ويتجنب الناس » وكان يحفظ ــ كما يقول ــ جل ديوان البارودي ومختاراته ، ويؤثر من الشعراء القدامى أبا تمام وبعض شعراء الجاهلية ، ولا سيما طرفة بن العبد ، كما كان يؤثر العقاد على شوقي وحافظ ، وينظم الشعر في سيره ، فتراه يغمغم بكلام لا تستبينه لانخفاض صوته ، حتى إذا جلس كتب ما قال ، ولا يزال كذلك حتى يتم القصيدة . وكان في الوقت نفسه يكره النقد ، ويضيق بملاحظاته» .

على هذا النحو عاش أبو السعود في الأسكندرية منذ عودته ، ولكنه عاد ليكتب شعراً ونثراً بنهم كبير على حد تعبير الدكتور زكي نجيب ، « وكأنما تستعر في نفسه رغبة التجديد في الأدب العربي ، فما أراد أن تذهب قراءته في الأدب الانجليزي سدى ، فامتشق القلم وأخذ ينشر المقالات عشرات عشرات يقارن فيها الأدب العربي بالأدب الإنجليزي ، ويغمز آنا بعد آن بما يريد لنا من الاصلاح » .

وهكذا كانت عودته إلى مصر إيذاناً بمرحلة الانتاج الخصبة في حياته التي استمرت حتى وفاته ، وهي مرحلة كتب فيها معظم شعره وكل مقالاته وكتبه ، وترجم رواية « تس دربرفيل » للروائي الإنجليزي توماس هاردي . وكانت مجلة « الرسالة » قد شجعته على المضي في كتابة سلسلة مقالاته التي قارن فيها بين الأدبين العربي والإنجليزي ، فظل يواليها بهذه المقالات ، ومحررها الزيات يكتب له حاثا ومشجعاً ، مشيراً إلى هذه المقالات بقوله « استزيدك ثم استزيدك ثم استزيدك » . ولكنه لم يتم المقالات . فقد « وقعت جفوة بين فخري والزيات أدت إلى قطع هذه المقالات وانقطاع فخري عن الرسالة » كما ذكر أحمد فتحي مرسي ومع ذلك يبدو أن أبا السعود قطع مقالاته عن « الرسالة » ، ولكنه لم يقطع عنها شعره . فقد كان تاريخ نشر آخر مقالة هو ٢٨ يونيو ١٩٣٧ في حين كان تاريخ آخر قصيدة نشرها هو ١٥ نوفمبر ١٩٣٧ ، وبلغ عدد القصائد التي نشرها في « الرسالة » بعد انقطاع مقالاته « ١٢ » قصيدة ، مما يوحي بأن الجفوة التي وقعت كانت حول المقالات لا حول القصائد ، وربما كانت بسبب ملاحظة أبداها الزيات إذا صح أن أبا السعود كان يضيق بالنقد .

غير أن الببليوجرافيا التي أعددناها لأعمال أبي السعود تشير إلى غزارة إنتاجه في تلك المرحلة الأخيرة من حياته ، كما تشير إلى أنه كان يكتب حتى آخر أسبوع في حياته . فقد نشرت له بعد وفاته ثلاث قصائد وثلاث مقالات . . وتكشف الببليوجرافيا عن أنه انتقل بكتاباته بعد انقطاعه عن « الرسالة » إلى مجلتي الثقافة والهلال وجريدة الأهرام ومجلة مجلتي .

وفي قمة هذا النشاط الغامر انطلقت رصاصة صباح ٢١ أكتوبر ١٩٤٠ فأصابت الشاعر الكاتب ، وأردته قتيلاً وهو مستلق في استرخاء على كرسي طويل بحديقة داره الصغيرة برمل الأسكندرية . ولم يجد الذين استقدمهم صوت الرصاصة إلى حيث جثته غير ورقة صغيرة ملقاة أمامه ، ومكتوب عليها بيت زهير بن أبي سلمى بعد تحويره إلى :

سئمت تكاليف الحياة ومن يعش
(ثلاثين) حولاً لا أبا لك يسأم

تساءل زكي نجيب محمود وهو يروي هذه الواقعة أيضاً :

« أحقا سئم هذا الشاب الفتي حياته الخصيبة فانتحر ؟» .

وتضاربت الأقوال حول مصرع الشاعر فخري أبو السعود . فقد صرحت أسرته بأنه مات برصاصة طائشة من رصاص مسدسه أثناء إصلاحه ولكن المجلات الأدبية روت الحادث على أنه انتحار . فقد نشرت « الرسالة » النعي التالي :

الزيات

« تنعى الرسالة إلى قرائها أديباً من صفوة أدباء الشباب هو الأستاذ فخرى أبو السعود ، الشاعر الكاتب ، والمترجم المعلم ، برم رحمه الله بالحياة فى ساعة من ساعات الضيق الكاربة ، فأطلق على رأسه المسدس ، وهو جالس على كرسيه الطويل فى حديقة داره بالأسكندرية . وقد كان يعيش وحده فى المدة الأخيرة ، لأن الحرب فصلت بينه وبين زوجته الانجليزية وولده الوحيد . وقد شاء القدر القاسى أن يغرق ولده مع السفينة التى كانت تحمل الأطفال الانجليز إلى كندا ، وأن تنقطع عنه أخبار زوجته . ولعل فى هذه الحادثة الأليمة تفسيراً للدوافع الخفية التى دفعت هذا الشاب القوى الفتى إلى الانتحار وهو فى سن الثلاثين ، رحمه الله رحمة واسعة ، وعوض مصر عن أدبه وشبابه خير العوض » .

وقد أخذ بهذه الرواية الدكتور زكى نجيب محمود والشاعران أحمد فتحى مرسى ومحمد عبد الغنى حسن الذين كتبوا فور مصرع الشاعر . غير أن الرواية ذاتها تثير أكثر من سؤال :

● هل كان ثمة نزاع بين أبى السعود وزوجته أدى إلى المخاطرة بالسفر مع طفلها وقت الحرب ؟ .

● هل كان الطفل سيأمن خطر الحرب فى كندا أكثر مما لو بقى فى مصر ؟ .

● لماذا بقيت الزوجة فى بلدها ، وأرسلت طفلها إلى بلد آخر ، تاركة الزوج فى بلده ؟ .

● هل كان السأم هو الدافع الوحيد لانتحار الأب ؟ .

● هل تجاوز سن الثلاثين يشكل حالة السأم التى صرح بها الشاعر ؟ .

● هل كان الانتحار نوعاً من المواجهة لمأساة فقد الطفل الوحيد أم لمأساة الوحدة والسأم ؟ .

لقد أشار الدكتور زكى نجيب فى مقاله إلى الأثر السىء الذى تركه فى نفس الشاعر فقد أمه ، وكذلك الحزن والكرب اللذين انعكسا على بعض شعره . وأشار الشاعر عبد العليم القبانى فى كتابه إلى ذلك أيضاً وأضاف أثر انقطاع أخبار الزوجة بعد سفرها وغرق الابن فى المحيط ، ثم تساءل : « فهل كانت هاتان الفاجعتان سر مأساته ؟ أم كانتا القشة التى قصمت ظهر البعير كما يقولون ؟ وحاول القبانى أن يجيب عن تساؤله فأشار إلى شعر أبى السعود وما يكشف عنه من صور لأحاسيسه وفكره . فقد «كان يأخذ نفسه بالجد الصارم ويبتعد بها عن سفاسف الأمور وينقدها أمر النقد وأعنفه» ومعنى ذلك ـ كما يقول القبانى ـ «أن الرجل لم يكن يعانى من الفراغ ، فقد كانت حياته ممتلئة . وكان « لا يعرف الالتواء ، قليل الفضول ، لا يعنى إلا بالنافع من الأمور . ورجل هذه صفاته قد يبعد بنا عن مظنة وجود جذور مأساوية فى حياته ، يمكن أن تتكاثف وأن تتغلب عليه ، ومن ثم تدفعه إلى الانتحار » .

وقد استعرض الشاعر القبانى بعض ما كتبه أصدقاء الشاعر وزملاؤه السابقون حول خصاله ، وامتلاء حياته وهدوئه وانطوائه وقلة ثقته فى نفسه وتزمته ووجومه بل ومرحه أحياناً . وأضاف « أن إغراقه فى الضحك إذا صادفت النكتة مكانها عنده (كما روى عبد الغنى حسن) إنما كان تنفيساً لما كان يشعر به من كبت شديد » ونزيد على ذلك أن فخرى أبو السعود نفسه يضع أيدينا على انطوائيته هذه بلا قصد عندما يقول فى مقدمة إحدى مقالاته النقدية .

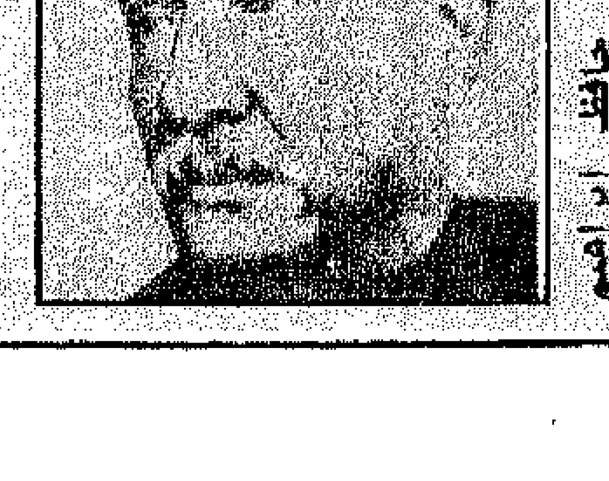
« إن الطبيعة هى إلْف الشاعر الحميم . . إلى ظلالها يسكن ، وعندها ينفض أوشاب العيش ، ويستريح فكره الذى أضناه التعب ونفسه التى أضجرتها معاشرة الناس » .

ومضى القبانى فى تحليل مأساة أبى السعود مستعينا بما رواه أصدقاؤه من خصاله وما يكشف عنه شعره ، فوجد أنه أمام « رجل تتنازعه عوامل نفسية متضاربة فهو يميل فى أعماقه إلى الحياة المرحة التى يحياها أصحاب النفوس السوية ، ولكنه انساق ـ وقد يكون هذا بتأثير عائلى ـ إلى حياة جادة منفصلة عن مشاركة الآخرين » كما وجد أن شعره يكشف فى جلاء عن رؤية خاصة للموت كغاية مثلى لإنهاء الصراع بين النفس ورغباتها المكبوتة من جهة ، وما أخذ به نفسه من جد وبعد عن مشاركة الناس فى دنياهم من جهة أخرى ، فلم تكن الحياة الوادعة الهانئة بمرضية للشاعر ولا بمحققة لأمانيه ، وإنما كانت ستاراً جميلاً براقاً تختبىء آلامه وراء نضرتها وتثور رغباته من خلال ورودها ، حتى بلغ به الملل من رتابة الحياة غايته . وعبثاً حاول أن يضفى على هذه الحياة لوناً من التعقل والرضا بالواقع حتى يستسيغها ويرضى عنها رضاء لا إكراه فيه . فكثيراً ما أعلن سخطه وعبر عن قلقه ولم يعد يرى فى الطبيعة إلا صورة مجسمة بشعة للظلم الذى يتغلغل فى كل ظاهرة يمكن أن تلمحها العين » .

وانتهى القبانى فى تحليله لشعر أبى السعود إلى أن الجدار الذى أقامه من ارادته قد انهار « لأن مقدماته لم تكن أصيلة ، نابعة من أعماقه . لقد كان كل ما يرتديه من أردية الصلابة والجدية والتعقل ، كان كل ذلك وافدا عليه ، بتأثير من عوامل شتى ، قد يكون منها أثر بيئته وتربيته ، وقد يكون منها عوامل أخرى لم نهتد إليها بعد ، وحتى إقامته فى انجلترا لم تجد فى إقامة توافق بينه وبين المجتمع المفتوح الذى وفد إليه ، بل لعله كان هناك أكثر نفوراً ، أجل فقد كان فى انجلترا يعيش منعزلاً إلا من تلك التى صادقته يوماً فاتخذها زوجة ، ذلك لأنه أحس إحساساً ساحقاً بأنهم ينقمون على المتفوقين منا ويضمرون للآخرين الازدراء ، وانهم يعتبروننا جميعاً متأخرين جهلة ، ومن هنا كان انعزاله عنهم واستعلاؤه عليهم . وأعتقد أن فخرى أبو السعود استقى من هذا النبع قصائده الوطنية الملتهبة التى تشتعل حماسة ضد الإنجليز والتى كان يبعث بها إلى « الرسالة » لعلها تثير روح العزة والنخوة فى أبناء وطنه ، حتى إذا عاد إلى وطنه اصطدم بالفساد الحزبى وتناحر القادة على مصالحهم الخاصة ، وبعد الأمة النسبى عن العمل على تحقيق الحرية والاستقلال ، فانطوى على نفسه وفقد الأمل فى مجتمعه » .

وهكذا توافرت أمام أبى السعود ، كما يقول القبانى ، كل عوامل النفور من المجتمع والبعد عن الناس ، فضل أمام مشكلاته ولم يهتد إلى حل يريحه ، ولم يجد أمامه غير الموت يناجيه ويدعوه ويصفه بأجمل النعوت ويرى فيه الطبيب الأمثل لأدواء البشرية الجاحدة الشريرة . فلما انتزع القدر زوجه وطفله أسقط فى يده وكانت هذه هى القشة التى قصمت ظهر البعير .

وهكذا أيضاً نجد ثلاثة من الأسئلة الستة التى أثرناها قبل قليل لم تجد من يجيب عليها . ومع أن الشاعر عبد العليم القبانى قد أجاب بذكاء وحساسية ـ كما رأينا ـ عن الأسئلة الثلاثة الأخيرة فما زالت الأسئلة الثلاثة الأولى فى حاجة إلى من يجيب عنها ، أو من يكشف الحجاب عن حقيقة السبب الذى دفع بأبى السعود إلى الانتحار . وإلى أن يتم ذلك ، يوماً ما ، نكتفى بأن نضيف إلى تحليل القبانى أن أحزان الشاعر قد تجمعت كلها من الماضى والحاضر فى لحظة واحدة فيما يبدو ، فأفقدته السيطرة على الحياة وتجاوز أحزانها ، وكان الموت هو النقطة التى تجمعت عندها الأحزان ، أو هو نقطة التوازن الوحيدة المتاحة أمام المحزون ●



حافظ إبراهيم

أحمد شوقي

زكي نجيب محمود

هذه فقرات مختارة من أطول رسالة من رسائل الكندى ، فيلسوف العرب وأول فلاسفة الإسلام (توفى ٢٥٢ هـ) ، كتبها فى الفلسفة الأولى للخليفة المعتصم بالله الذى ولى الخلافة بين عام ٢١٨ هـ وعام ٢٢٧ هـ .

والرسالة تتحدث عن الفلسفة وغايتها ، وما يجب أن يكون عليه الفيلسوف الكامل . وللفلسفة عنده شرف بوجه عام على جميع العلوم ؛ والشرف الأعلى على فروع الفلسفة جميعاً إنما هو للفلسفة الأولى ــ أو الميتافيزيقا فى لغة اليونان ــ التى هى علم الحق الأول الذى هو علة كل حق . والرسالة تتناول موضوعات الفلسفة الأولى ــ كالوجود والواحد والزمان والمكان والعلل الأربعة ــ، ولكنها تعدّ فى جملتها دفاعاً عن الفلسفة ــ التى هى علم الأشياء بحقيقتها ــ وتعبيراً عن الحكمة العالية التى جعلت الروح العربية الإسلامية تقف من الأفكار الأجنبية عنها موقف التفتح والعرفان والتقدير مادامت تتسم بسمة الحق ، لأنه لا شىء أولى بطلب الحق من الحق كما يقول الكندى نفسه .

ونترك للقارىء أن يقارن بين هذا النص المقتبس من الكندى ونص أقدم منه لأرسطو ــ لا شك أن الكندى نفسه لم يعرفه لأنه ظل مفقوداً منذ العصور القديمة ــ ليرى مدى التشابه بينهما ، إلى حد التطابق فى بعض الأحيان ــ فى الإعلاء من شأن الحق أياً كان مصدره ، والدفاع عن « الحكمة » ضد خصومها الذين يلزمون بالاعتراف بها سواء أثبتوها أم أنكروها .

كتاب الكندى الى المعتصم بالله فى الفلسفة الأولى

أطال الله بقاءك ! يا ابن ذُرى السادات وعرى السعادات ، الذين من استمسك بهديهم سعد فى دار الدنيا ودار الأبد ؛ وزيَّنك بجميع ملابس الفضيلة ، وطهّرك من جميع طبع الرذيلة !

إن أعلى الصناعات الإنسانية منزلةً وأشرفها مرتبةً صناعةُ الفلسفة ، التى حدُّها علم الأشياء بحقائقها بقدر طاقة الإنسان ، لأن غرض الفيلسوف فى علمه إصابة الحق وفى عمله العمل بالحق ، لا الفعل سرمداً ، لإنا نمسك ، وينصرمّ الفعل ، إذا أنتهينا إلى الحق .

ولسنا نجد مطلوباتنا من الحق من غير علة ؛ وعلةُ وجودِ كلّ شىء وثباته الحقّ ، لأن كل ما له إنِّيَّة له حقيقة ؛ فالحقُّ اضطراراً موجود ، إذْنْ ، لإنِّيَّاتٍ موجودة .

وأشرفُ الفلسفة وأعلاها مرتبةً الفلسفةُ الأولى ، أعنى علم الحق الأول الذى هو علّة كل حق ؛ ولذلك يجب أن يكون الفيلسوف التام الأشرف هو المرء المحيط بهذا العلم الأشرف ، لأن علمَ العلة أشرفُ من علم المعلول ؛ لأنا إنما نعلم كل واحد من المعلومات علماً تاماً ، إذا نحن أحطنا بعلم علته .

لأن كل علة إما أن تكون عنصراً ؛ وإما صورة ؛ وإما فاعلة ، أعنى ما منه مبدأ الحركة ؛ وإما مُتَمِّمة ، أعنى ما من أجله كان الشىء .

فبحقٍ ما سمى علمُ العلة الأولى : «الفلسفةَ الأولى» ، إذْ جميع باقى الفلسفة مُنطوٍ فى علمها ، وإذ هى أول بالشرف ، وأول بالجنس ، وأول بالترتيب من جهة الشىء الأيقن علميةً ، وأول بالزمان ، إذ هى علة الزمان .

ومن أوْجب الحق ألاَّ نذمّ من كان أحدَ أسباب منافعنا الصغار الهزلية ، فكيف بالذين هم أكبر أسباب منافعنا العظام الحقيقية الجدّية ؛ فإنهم ، وإن قصروا عن بعض الحق ، فقد كانوا لنا أنساباً وشركاء فيما أفادونا من ثمار فكرهم التى صارت لنا سُبُلا وآلات مؤدّيةً إلى علمٍ كثير مما قصروا عن نيل حقيقته ، و[لا] سيما إذ هو بَيِّن عندنا وعند المبرِّزين من المتفلسفين قَبْلَنا من غير أهل لساننا أنه لم يَنَلْ الحقَّ ــ بما يستأهل الحقُّ ــ أحدَ من الناس بجهد طلبه ، ولا أحاط [به] جميعُهم ؛ بل كل واحد منهم ، إما لم يَنَلْ منه شيئاً ، وإما نال منه شيئاً يسيراً ، بالإضافة إلى ما يستأهل الحقُّ . فإذا جُمع يسيرُ ما نال كل واحد من النائلين الحقَّ منهم ، اجتمع من ذلك شىء له قدْرٌ جليل .

فينبغى أن يعظم شكرُنا للآتين بيسير الحق ، فضلا عمَن أتى بكثير من الحق ، إذْ أشركونا فى ثمار فكرهم وسهّلوا لنا المطالب الحقّية الخفية ، بما أفادونا من المقدمات المُسَهِّلة لنا سُبُلَ الحق ؛ فانهم ، لو لم يكونوا ، لم يجتمعْ لنا ، مع شدّة البحث فى مُدَدِنا كلها ، هذه الأوائل الحقّية التى بها تخرّجنا إلى الأواخر من مطلوباتنا الخفية ؛ فان ذلك إنما اجتمع فى الأعصار السالفة المتقادمة عصراً بعد عصر إلى زماننا هذا ، مع شدة البحث ولزوم الدأب وإيثار التعب فى ذلك .

وغيرُ ممكن أن يجتمع فى زمن المرء الواحد ، وإن اتسعت مُدّتُه ، واشتدّ بحثه ، ولَطف نظرُه ، وآثر الدأب ، ما اجتمع بمثل ذلك من شدة البحث وإلطاف النظر وإيثار الدأب فى أضعاف ذلك من الزمان الأضعاف الكثيرة .

فأما أرسطوطالس ، مُبَرِّز اليونانيين فى الفلسفة ، فقال : ينبغى لنا أن نشكر آباء الذين أتوا بشىء من الحق ، إذ كانوا سبب كونهم ، فضلا عنهم ، إذ هم سبب لهم ، وإذ هم سبب لنا إلى نيل الحق ــ فما أحسن ما قال فى ذلك !

وينبغي لنا أن لانستحى من استحسان الحق واقتناء الحق من أين أتى ، وإنْ أتى من الأجناس القاصية عنا والأمم المباينة [لنا] ، فإنه لا شىء أولى بطالب الحق من الحق ، وليس [ينبغي] بخسُ الحق ، ولا تصغيرٌ بقائله ولا بالآتى به ، ولا أحد بخس بالحق ، بل كل يشرفه الحق ●

هذه فقرات من كتاب لأرسطو ظل أكثر من عشرين قرناً فى عداد المفقودين ! ومع أن المؤلفين ومؤرخى الفلسفة القدامى والمحدثين قد عرفوا عنوان الكتاب ــ وهو الحثُّ على التفلسف ، أو البروتر بيتنقوس ــ وبيان ضرورته للحياة الانسانية السعيدة الكاملة ، ومع أنهم كذلك قد اقتبسوا منه عبارة ذاعت شهرتها حتى يومنا الحاضر

وهى هذه العبارة التى تقول « إما أن التفلسف ضرورى ، ولابدَّ عندئذ من التفلسف ، وإما أنه غير ضرورى ، ولابد أيضاً من التفلسف لاثبات عدم ضرورته ، وفى الحالين ينبغى التفلسف !

فإن الكتاب بقى منقوداً يعُثر له على أثر . وقد ظهر أول خيط يهدى إليه عندما افترض الباحث الانجليزى بايوتر ــ وذلك قبل حوالى مائة سنة ــ أن أحد النصوص التى وجدها عند أحد فلاسفة الأفلاطونية المحدثة (وهو بايليخوس فى رسالة جعل لها عنوان كتاب أرسطو الضائع نفسه !) يمكن أن يكون للمعلم الأول . وانطلقت عجلة البحث والتحقق من هذا النص والتثبت من لغته ومفرداته وتعبيراته الأرسطية حتى تم التوصل قبل حوالى ربع القرن إلى إعادة بناء النص الأصلى ، كما تم اتفاق العلماء على صحة نسبته أو نسبة الجزء الأكبر منه لأرسطو . والكتاب كله يدور حول العبارة التى قالها أفلاطون على لسان سقراط فى محاورة « الدفاع » : إن الحياة الخالية من التأمل والنظر حياة لا تليق بالإنسان ، كما يؤكد أن الحكمة والبصيرة والتفكير النظرى الخالص هو الهدف ، الأسمى من حياة الانسان ، لأن التفكير والمعرفة لذاتها هما الغاية من حياته على الأرض ، وهما الجانب الالهى الخالد الذى يجعله سيد الكائنات . وإليك هذه المختارات من النص الذى نقلته عن اليونانية القديمة والترجمة الألمانية الحديثة :ــ

ارسطو دعوة للفلسفة

إن تطلعك للمعرفة ، أى عزيزى ثيميسون ، وسيعك إلى الرفعة والحياة السعيدة أمور أعلمها عن طريق السماع ، وإنى لمقتنع بأنه ما من أحد يملك أنسب مما تملك من ملكات تعينك على الإقبال على الفلسفة ، فأنت غنى ، بحيث يمكنك أن تنفق على تعلمها ، وأنت كذلك تحتل مكانة مرموقة . ويعتقد معظم الناس أن الحياة السعيدة تعتمد على امتلاك الخيرات الخارجية ، وهم لا يذهبون إلى هذا الرأى بغير مبرر ، فنحن نلاحظ أن بعض الناس يوفقون فى جميع شئونهم ويبلغون النجاح على الرغم من حمقهم . ولا شك أنك صادفت فى حياتك حالات أخرى حدث فيها العكس وقد يمكنك ، من معرفتك بالماضى أو من تجربتك الخاصة ، أن تتذكر عدداً من الوقائع التى كان فيها الفرق سبباً للسقوط : لقد عرفت رجالاً أسرفوا فى الثقة بالثروة والحظ والقوة ، ولهذا قضى عليهم بالإنحدار إلى هاوية الشقاء . وعلى قدر تفوقهم السابق فى النجاح يشتد عمق إحساسهم بالإخفاق وسوء الحظ ويشعرون بالخجل من أن وضعهم الحاضر لا يحفزهم على النهوض بما يرونه واجباً مفروضاً عليهم .

ولما كنا نلمس نكد الطالع الذى يلم بهؤلاء الناس ، فإن علينا أن نتحاشى مثل هذا القدر ونعلم أن السعادة فى الحياة لا تقوم على امتلاك الثروة الكبيرة ، وإنما تعتمد على الحالة النفسية الطيبة . وكذلك الأمر فيما يتعلق بالجسم ، فلن يصف إنسان أحداً من الناس بأنه « مبارك الحظ من الآلهة » لمجرد أنه يرتدى ثياباً فخمة ، بل سيخلع هذه الصفة على من وهب الصحة وتمتع بالخراج الصحيح ، حتى ولو لم يكن له أدنى نصيب من الزخرف الخارجى .

وبالمثل لا يصف المرء نفساً بأنها سعيدة إلا إذا كانت نفساً مثقفة ، ولا إنساناً بالسعادة إلا إذا كان مهذباً ، ولكننا نمنع هذه الصفة عمق يتحلى بمظاهر الزينة الفخمة دون أن يكون له أية قيمة فى ذاته . ويصدق هذا أيضاً على الحصان ، فمهما يكن من لجامه الذهبى وحلاه الثمينة فلن نضفى عليه أية قيمة ما دام لا يصلح لشىء غير ذلك ، وسنفضل عليه حصاناً آخر نتوسم فيه الصفات الطيبة . ثم إن من عادة المنحطين من الناس إذا حصلوا على ثروة طائلة أن يقدروا قيمة هذه الثروة تقديراً يفوق تقديرهم لخيرات النفس ، وهذا هو أحقر شىء يمكن تصوره . ولو ظهر سيد فى مظهر من هو أقل شأناً من خدمه لأصبح عرضة للسخرية والاستهزاء ؛ وكذلك يتحتم علينا أن نحشر فى زمرة التعساء أولئك الذين يجعلون لاكتساب الثروة أهمية تفوق العناية بطباعهم وأخلاقهم . والواقع أن هذه هى الحقيقة ؛ فالتخمة ، كما يقول المثل السائر تلد الغطرسة ، وإذا ما اقترن النقص فى التربية بالقوة والسلطة تولدَّ عن ذلك الجنون ، وأولئك الذين ساءت نفوسهم لن ينفعهم الثراء ولا القوة ولا الجمال شيئاً ، بل كلما توفرت هذه الأمور ازداد ضررها على صاحبها عمقاً ، وذلك إن لم تقترن بالتبصر والحكمة . إن المثل القائل « لا تعط السكين للطفل » يعنى ألا تضع القوة فى أيدى الرعاع . والتبصر الفلسفى ــ وهذا ما سوف يوافقنا عليه الجميع ــ هو ثمرة الجهد الجاد والبحث عن الأشياء التى تؤهلنا الفلسفة للبحث عنها . لهذا يتحتم علينا ــ دون لجوء إلى مماحكات لفظية ــ أن نتفلسف .

دعنا نسأل الآن لأى موضوع الفكر القائمة قد أوجدنا الله ؟ عندما سئل فيثا غورس عن هذا أجاب بقوله : « لكى أتأمل السماء » . وقد تعود أن يصف نفسه بأنه إنسان يتأمل السماء وأنه إنما جاء إلى الحياة من أجل هذا الغرض . ويروى أيضاً عن انكسا جوارس أنه سئل عن الهدف الذى يمكن أن يبتغيه الإنسان من مولده وحياته فأجاب بقوله : « لكى يتأمل السماء والنجوم الطالعة فيها والقمر والشمس » ، وكأن كل ما عدا ذلك لا يستحق عناد الجهد . هكذا يكون فيثاغورس قد زعم بحق أن كل إنسان قد أوجده الإله لكى يعرف وينظر ويتأمل . وسواء أكان موضوع هذه المعرفة هو نظام الكون أو أى طبيعة أخرى ، فذلك أمر قد نفحصه فيما بعد ، ويكفى الآن ما قلناه ليكون أساساً نعتمد عليه . وما دامت الغاية ــ بمقتضى الطبيعة ــ هى ملكة التعقل ، فإن أفضل الأشياء هو استخدامها فى التدبر والتفكير .

إننا جميعاً متفقون فى الرأى على أن أرفع الرجال خلقاً وأشدهم بطبيعة قوة هو الذى ينبغى أن يتولى الحكم ، كما أننا متفقون على أن القانون وحده هو الحاكم والسيد ، ذلك القانون الذى يعبر منطوقه عن حكمة وبصيرة . ومن ذا الذى يمكنه أن يمثل لنا بمثابة الدليل الهادى إلى الخير غير الإنسان الحكيم فى خلقه وسلوكه ؟ إن الأمر الذى يختاره ، حين يتم اختياره على أساس من الروية والعلم ، هو الخير ، أما الضد المخالف له فهو الشر . إن جميع الناس يميلون إلى اختيار ما يلائم طباعهم ، فالعادل يختار الحياة العادلة ، والشجاع حياة الشجاعة ، والبصير العاقل حياة التبصر والعقل . ومن هذا يتضح كذلك أن الإنسان الذى وهب ملكة العقل سيختار الفلسفة ، لأن التفلسف هو مهمة هذه الملكة . ومن هذا الحكم الصادر بأقصى درجة من اليقين يتبين أن ملكة التعقل هى أسمى الخيرات جميعاً . ويستضع صدق هذه القضية مما سيأتى قوله . ان التأمل والمعرفة جديران بأن يسعى إليهما الإنسان ، إذ بغيرهما يستحيل على المرء أن يحيا الحياة التى تليق بإنسانية . ولكنها كذلك نافعان للحياة العملية ، فما من شىء يمكن أن يبدو لنا خيراً إن لم تتحقق الغاية منه عن طريق التدبر والنشاط العاقل الحكيم . وسواء أكانت الحياة السعيدة تكمن فى البهجة والهناء أو فى الفضيلة والسمو الخلقى أو فى التعقل وممارسة العقل فلابد للإنسان فى كل هذه الأحوال من أن يتفلسف ، لأننا لا نتوصل إلى الرأى الواضح فى كل هذه الأمور إلا عن طريق التفلسف .

إن التفكير الذى نحتاج إليه لمجرد الحياة ليس ــ فى رأيى ــ هو نفس التفكير الذى نحتاج إليه للحياة الكاملة . ولابد أن نلتمس العذر للرجل العادى إذا

قصر جهده على الجانب الأول ، صحيح أنه يصلى من أجل الحصول على السعادة فى الحياة ولكنه يشعر بالابتهاج إذا تمكن من مجرد العيش . وإذا وجد إنسان بالحياة بأى ثمن ، فإن من المضحك يرفض أن يرضى الآ يتحمل كل جهد ويشق على نفسه بكل وسيلة لكى يحصل على ملكة التفكير التى تمكنه من معرفة الحقيقة . وفى وسعنا أن نعرف نفس الشىء مما سيأتى بعد إذا استطعنا أن ننظر إلى الحياة البشرية نظرة خالصة . عندئذٍ سنكتشف أن جميع تلك الأشياء التى تبدو للناس عظيمة ليست سوى لعب بالظلال . ولهذا يقال أيضاً بحق أن الإنسان عدم وألا شىء مما يخص الإنسان له ثبات أو دوام . فالقوة والعظمة والجمال أشياء مضحكة ولا قيمة لها ، وهى لا تبدو لنا على هذه الصورة إلا لعجزنا عن رؤية أى شىء رؤية دقيقة . ولو استطاع أحد أن يبلغ من حدة البصر مبلغ لينكويس الذى يروى عنه أنه كان ينفذ بصره خلال الجدران والأشجار ، فهل كان فى مقدوره أن يحتمل رؤية رجل مثل ألكبياديس المحتفى به إذار رأى معه كل البؤس الذى ركّب منه ؟ إن الشرف والشهرة اللذين اعتاد الناس على السعى وراءهما أكثر من أى شىء آخر ، يطفحان فى الواقع بحق لا يوصف ، لأن من رأى شيئاً من الأمور الأبدية سيجد من السذاجة أن يبذل جهداً فى سبيل هذه الأشياء . وأى شأن من شئون الإنسان دائم أو طويل العمر ؟ إن ضعفنا وقصر حياتنا هما — فى رأيى — اللذان يجعلان هذا الشىء يبدو لنا عظيماً . لو أخذنا هذا فى الاعتبار فمن ذا الذى يملك بعد ذلك أن يزعم أنه سعيدا ومباركا — من منا نحن الذين نشأنا سواء بحكم الطبيعة منذ البداية (كما يقال عندما يسمح لأحد الناس بالانتماء إلى عبادة الأسراء) وكأن علينا أن نكفر عن ذنب جنيناه ؟ ألا إنها لحكمة إلهية من القدماء عندما قالوا إن على النفس أن تقدم الكفارة وأن حياتنا عقاب لنا على ذنوب كبيرة ارتكبناها . وان الصورة التالية لتوضح فى رأيى ارتباط النفس بالجسم توضيحاً تاماً . فكما يروى عن الثوريين من أنهم كثيراً ما كانوا يلجأون إلى تعذيب المساجين بربط الأحياء منهم . بجثث الموتى بحيث يجعلون الوجه فى مواجهة الوجه ويقيدون العضو بالعضو ، فكذلك يبدو أن النفس منتشرة فى الجسد وملتصقة بكل أعضائه الحاسة . وإذن فليس عند البشر ما هو إلهى أو مبارك سوى هذا الشىء الواحد الذى يستحق وحده أن يبذلوا الجهد من أجله وأقصد به ما يوجد فينا من العقل وملكة التفكير . ويبدو أنه هو وحده الخالد ، وهو وحده الإلهى من كل ما ينطوى عليه كياننا . وأن حياتنا ، على الرغم من أنها بطبيعتها شقية ومضنية ، قد نظمت بفضل قدرتنا على المشاركة فى هذه الملكة — تنظيماً من الروعة حداً يجعل الإنسان يبدو إلهياً بالقياس إلى سائر الكائنات الحية . ذلك أن الشعراء يقولون بحق : « ان العقل هو الإله الكامن فينا » ، كما يقولون أن حياة الإنسان تنطوى على جزء من الإله ، هكذا ينبغى على الإنسان إما أن يتفلسف أو يودع الحياة ويمضى من هنا ؛ إذ يبدو أن كل ما عدا ذلك إنما هو ثرثرة حمقاء ولغو فارغ ●

حكايات من القاهرة

عبد المنعم شميس

كان عبد الحميد الديب طالبا فى دراسة دار العلوم ، وكان يسكن فى غرفة من بيت تستأجره امرأة جزارة من وزارة الأوقاف فى حارة (عمر شاه) بالسيدة زينب .

وفى يوم الأمتحان النهائى استعد عبد الحميد وارتدى ثيابه ، وتأهب للخروج من الحارة إلى ميدان السيدة ثم شارع المبتديان ثم دار العلوم . . وقد طال انتظاره لهذا اليوم الفاصل فى تاريخ حياته .

وبحث عن حذائه فى الغرفة فلم يعثر عليه . . فاستنجد بالمرأة الجزارة التى نصحته بوضع القبقاب فى قدميه بدلا من الحذاء حتى لا يضيع الوقت . . وسمع كلامها . . وخرج .

وكان فى بيت الجزارة كلب أليف تبع عبد الحميد الديب أثناء الطريق ، وظل ملازما له حتى دخل من باب دار العلوم . واجتاز فناء المدرسة ، والكلب يتبعه ، وكان الجرس يدق مؤذنا ببدء الأمتحان .

دخل الطلبة قاعات الأمتحان مسرعين . . دمعهم عبد الحميد الديب ومعه الكلب ، الذى ربض تحت قدميه عند المنضده فى هدؤء .

ووزعت أوراق الأمتحان واوراق الأسئلة . . وبدا كل شىء هادئا . فلم يلاحظ أحد قبقاب الديب ولا كلب الديب .

عباس العقاد

وفجأة نبح الكلب .

لعل عبد الحميد الديب داس عليه بقبقابه الخشبى . . ولعل الكلب استوحش المكان الصامت الذى خيمت عليه رهبة الأمتحان .

ولكن الذى حدث هو أن الكلب بعد نباحه ، هاج وثار وبدأ يجرى بين الصفوف ، وحدث هرج ومرج ، وفتح المراقب باب الغرفة ليخرج الكلب . . ويخرج معه صاحبه عبد الحميد الديب الذى أخذه إلى ناظر المدرسة ليخرجه من باب دار العلوم بلا رجعه .

طالب يضع فى قدميه قبقابا ويأتى إلى الأمتحان ومعه كلب ؟!

ومنذ تلك اللحظة ضاع عبد الحميد الديب الشاعر الأديب . . وضاع فى شوارع القاهرة .

كان ينام على دكة خشبية فى قهوة أو فى ركن من أركان مسجد الحسينى رضى الله عنه . . وأصبحت دنياه البائسة لا تكاد تبعد عن ميدان الحسين إلا فى اختراقه شارع الأزهر وميدان العتبة الخضراء وبدايات شارع محمد على . . وقد تمتد رحلته إلى مقهى (بار اللواء) أمام مبنى جريدة الأهرام القديم بشارع مظلوم حيث يجلس الباشوات الكبار والصحفيون والكتاب والشعراء من المرموقين .

ولكن المكتبة التجارية فى أول شارع محمد على كانت منضدة فى بعض الأيام حين يأتى اليها عباس محمود العقاد ، ويمضى يوماحيث كانت تنشر كتبه ، وكان من عادة العقاد ان يتناول طعامه ويقضى شعره فى هذه المكتبة .

وفى يوم صدر للعقاد كتاب جديد . وأتاه عبد الحميد الديب مستأنسا فأجلسه معه وأطعمه ، ثم كتب اهداءات على نسخ الكتاب لأصدقائه وطلب منه توصيلها إليهم ، واعطاه أجر المواصلات . وأتعاب الرحلة فى انحاء القاهرة . وحمل عبد الحميد الديب الكتب وذهب .

وبعد لحظات جاء أحد تجار الكتب على سور الأزبكية ومعه حزمة الكتب كما هى ، وقال للعقاد !

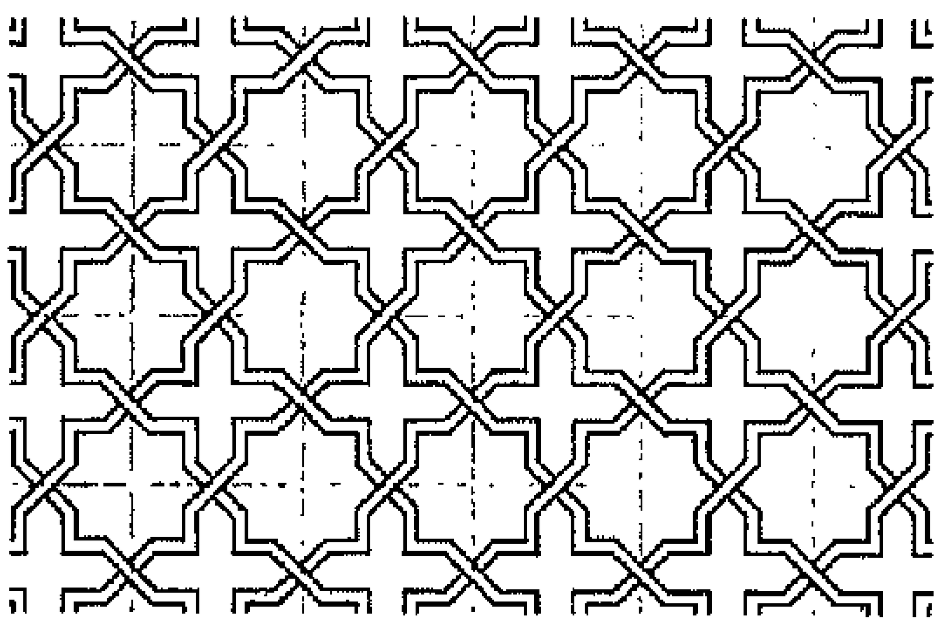
— لقد باعنى أحد الأفندية هذه الكتب ووجدت عليها اهداءات إلى كبار أدباء وعظماء البلد . . فلم تطاوعنى نفسى على تمزيق الأهداء وبيعها على السور .

ودفع العقاد ثمن كتبه لبائع الكتب التى باعها له عبد الحميد الديب .

ما أكثر نوادر هذا الشاعر البائس . . والحديث ذو شجون ●

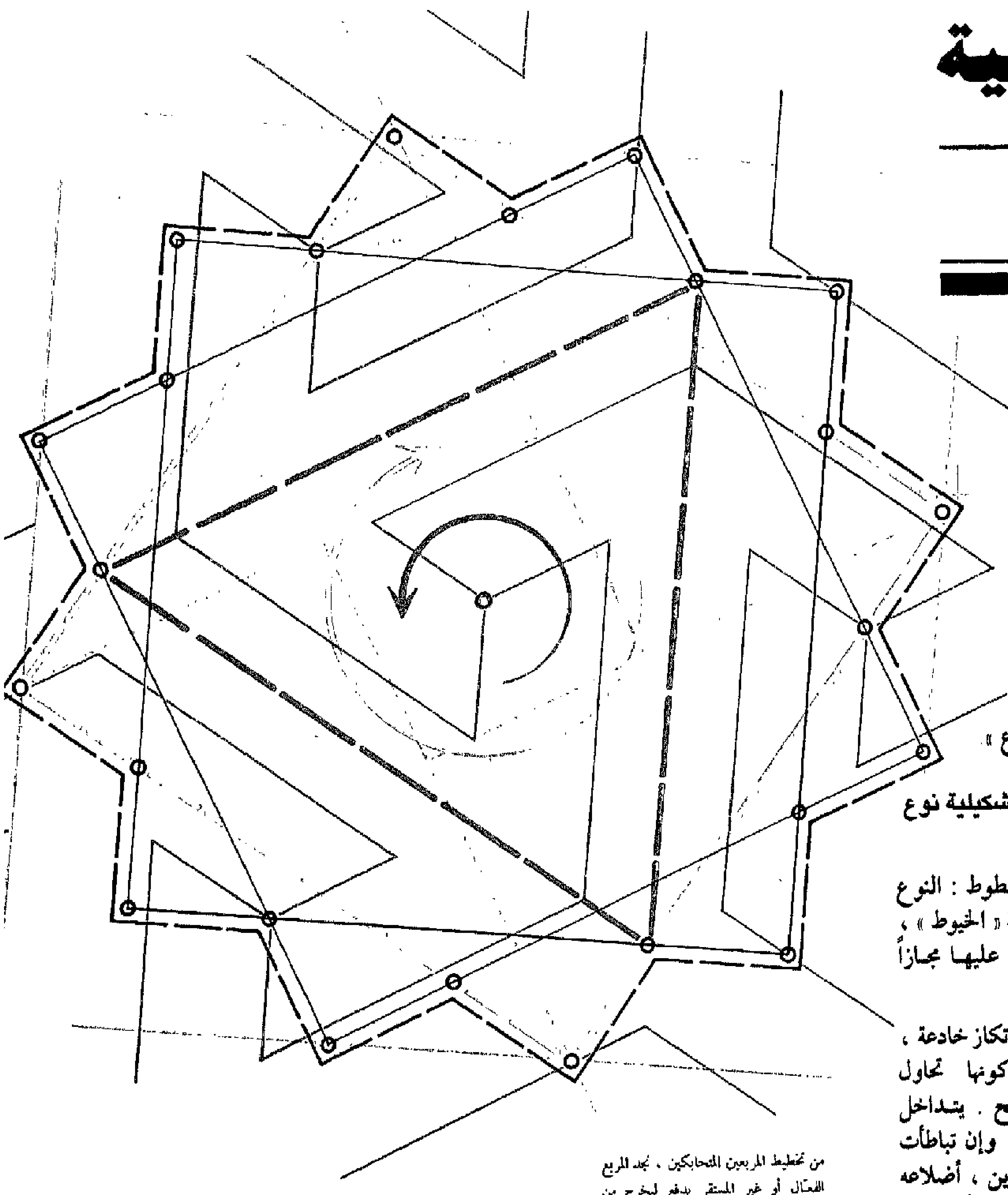
قراءة تشكيلية

محمود الهندى



زخرفة مركبة على نسيج مربعات

الفنان	المزخرف العربى
اللوحة	وحدة زخرفية « النجمة ثمانية الأضلاع »

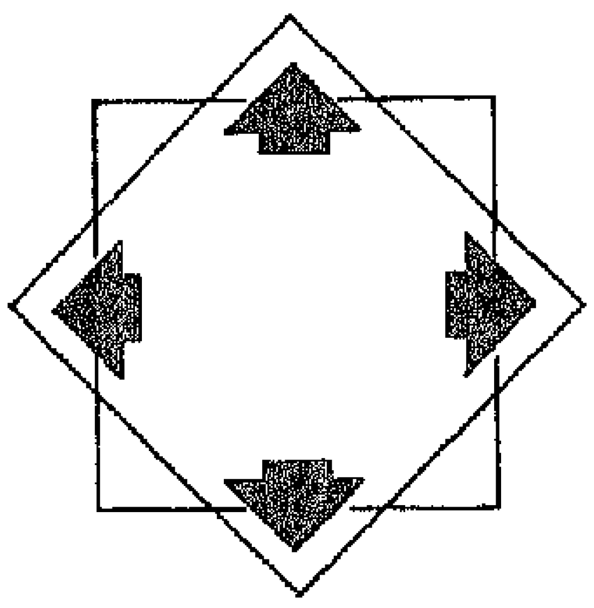


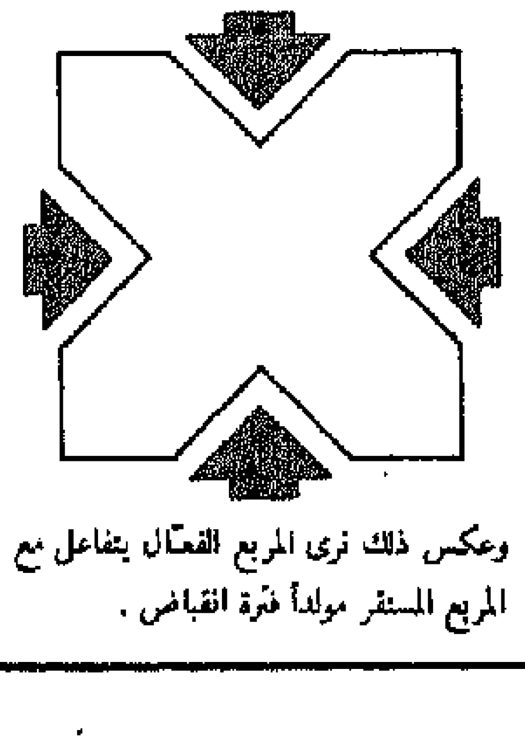
إن تحليل أبسط الوحدات الزخرفية لعمل قراءة تشكيلية نوع من المغامرة ، ولكن المغامرة ضرورية .

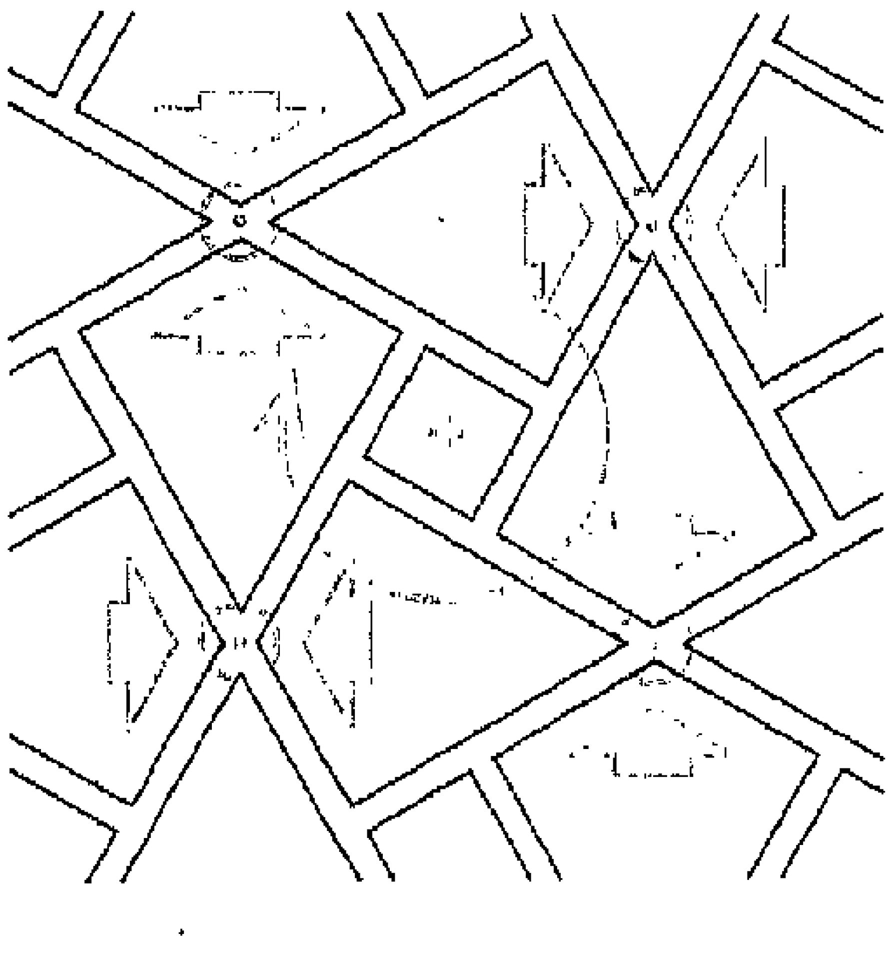
يمكننا تقسيم الوحدة الزخرفية إلى نوعين من الخطوط : النوع الأول تمثله خطوط ظاهرة يمكن أن نطلق عليها صراحة « الخيوط » ، والنوع الثانى تمثله خطوط وهمية يمكن أن نطلق عليها مجازاً « النسيج » .

نحن بصدد مربعين متحابكين ، تتوسطهما نقطة ارتكاز خادعة ، تتشابك وتتلقى فيها خطوط النسيج ، ويصعب تحديد كونها تحاول الغور للأعماق ، أو هى تصبو للبروز عن السطح . يتداخل المربعان ، فإن زادت حركتهما صارا أقرب للدائرة ، وإن تباطأت الحركة استطعنا تأملهما ، فالأول مربع مسطح ذو بعدين ، أضلاعه رأسية وأفقية ، يعطى الانطباع بالاستقرار والسكون ، أما المربع الثانى فهو غير مستقر ، لا يقف على قاعدة ، يدفع زميله محاولاً الخروج منه ، متمردا عليه ، مولدا منطقة توسع فضائية ، ونرى المربع الآخر فى محاولة دفاع مستميتة ، يتفاعل معه مولداً منطقة انقباض ، ومن خلال الصراع بين التوسع والانقباض ، نتيجة الحركة الدائرية للخيوط ، تتولد حركات إيقاعية ، وتبدو للوهلة الأولى كأنها إيقاعات منتظمة فى مجملها ، لكنها فى الواقع غير مملة ، وغير رتيبة ، فواحد من المربعين هو ذاك المنغرس بزاويته السفلى فى الفضاء متحديا قانون الجاذبية ، ومفتقداً شكله الحقيقى ، متناقضا مع زميله الصريح المستكين .

من تخطيط المربعين المتحابكين ، نجد المربع الفعّال أو غير المستقر يدفع ليخرج من المربع المستقر - وهذا يرمز لفترة توسع







وعكس ذلك نرى المربع الفعّال يتفاعل مع المربع المستقر مولداً فترة انقباض .

والمزخرف العربى فى هذه الزخارف يلجأ إلى إنعاش مساحاته المسطحة بالألوان ، مؤكدا الصراع بين القاتم والفاتح ، بين السالب من المسطحات ، والموجب من الخطوط -الخيطية والنسيجية على حد سواء - ، والمساحات الزخرفية رغم تشابهها كجزئيات إلا أنها عند تجمعها الكلى ، تسير وفق قانون عام تختلط فيه مجموعة من الإيقاعات المختلفة ، والتى تمثل كل منها إيقاعاً مستقلاً لتكوّن النسيج العام الموّار بالحركة .

فنانون يتحدثون عن الإبداع

عدلى رزق الله
شاعــــر الالوان

د . شاكر عبد الحميد

فنان مصرى معاصر ، تخرج من كلية الفنون الجميلة فى عام ١٩٦١ ، عمل رساماً فى مجلات الأطفال التى تصدرها دار الهلال فى الفترة من ١٩٦١ حتى ١٩٧١ ، ثم سافر بعد ذلك إلى فرنسا حيث قام بتدريس الرسم فى جامعة ستراسبورج وظل بها حتى عام ١٩٧٨ ، أقام العديد من المعارض فى باريس خاصة فى « جاليرى لوراتلاج » « وجاليرى لارو » وصالة « بوجرونيل » وغيرها ، كما أقام بعض المعارض فى هولندا ، عاد إلى القاهرة عام ١٩٧٩ وأنجز العديد من كتب الأطفال الخاصة بدار الفتى العربى حتى عام ١٩٨٠ حيث تفرغ بعد ذلك للفن ، وهو من القلائل المبدعين بالألوان المائية فى مصر والوطن العربى ، وقد أطلق عليه بعض النقاد لقب « شاعر الألوان » كما أن هناك قصيدة شهيرة مهداة له وعنه للشاعر أحمد عبد المعطى حجازى وهى بعنوان آيات من سورة اللون ، ولوحاته تثير فى النفس مشاعر البهجة والفرح والأمل والتفتح وحب الحياة . ونحاول فيما يلى أن نتعرف على بعض ملامح تجربته الإبداعية من خلال حوار معه قام به كاتب المقال .

يقول عدلى رزق الله متحدثاً عن بدايات اهتمامه بالفن "لقد تأثرت بسيزان وكاندنسكى ورمبرانت وبول كلى وكمال خليفة وآدم حنين لموقفهم من الفن أكثر من النتائج ذاتها ، ولم يكن هناك تأثير مباشر إلا من كمال خليفة فى فترة التجارب ، ولم أعتبر هذه التجارب أمراً نهائياً ، وقد انتهت تأثيراته عندما اعتبرت أن ما أنتجه قد يكون هو الفن ، لقد تأثرت برمبرانت وأهتم به حتى الآن ، ولكن فى أى جانب بالذات تأثرت به ؟ . . لا أستطيع التحديد . لقد بدأت الدراسة الأكاديمية للفن منذ حوالى ٢٥ سنة ، وخلال هذه الفترة حدثت لى تجارب معينة ، هذا لا يعد عمراً طويلاً فى حياة الفن ، الفن يحتاج إلى عمر طويل حتى ينضج ، وفكرة الموهبة الخارقة والإلهام هى استثناءات وراءها أسباب نادرة وليست محل تفكيرى ، بعد ٢٥ سنة من الخبرة لو سألتنى أين أنت ؟ سأجيب بأننى استطعت أن أصل إلى نقطة بداية ، ووصولى إلى نقطة البداية هذه ليست أمراً بسيطاً ، فلكى يصل المرء لنقطة البداية لابد أنه قد عانى معاناة شديدة ، ودخل فى معارك معينة مع الموجود بداخله وخارجه ، وحاول أن يعمل مثل بعض الفنانين ويعارضهم ، وقد كان الفن التشكيلى بالنسبة لى نوعاً من العلاج النفسى، ومن خلاله ــ أيضاً ــ استطعت أن اكتشف الفرق بين العلاج النفسى واللوحة ، وهذا احتاج إلى التوهان والتخبط مدة طويلة"

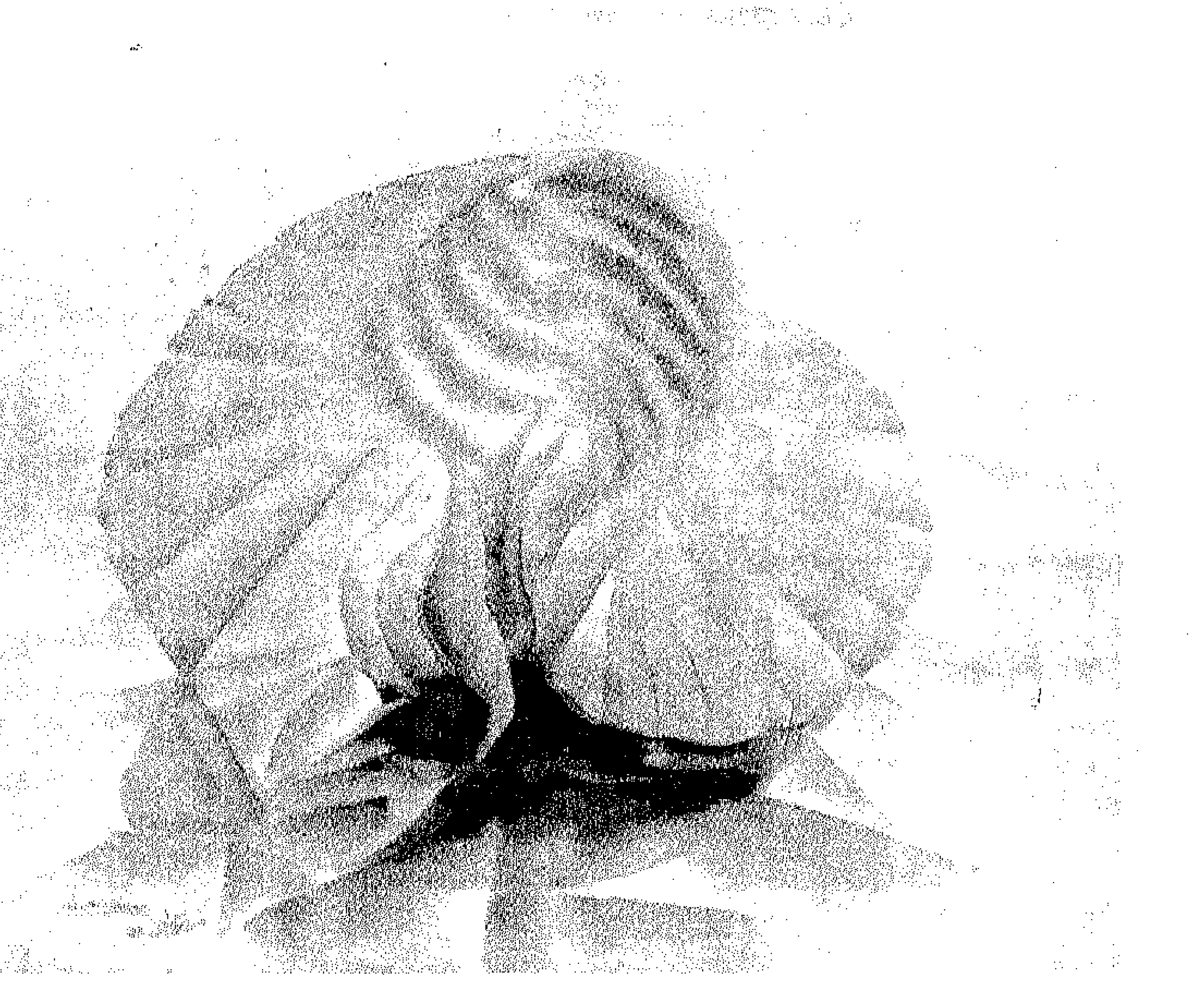
يتحدث عدلى رزق الله عن كيفية دخوله إلى اللوحة ، وكيف يتهيأ ويجهز ويعد نفسه للعمل بقوله : أهم نقطة فى الأداء هى نقطة البداية ، أى كيف يستطيع الفنان أن ينسى كل شىء ما عدا أنه سوف يرسم ، وهذه نقطة يصعب الحديث عنها بالكلام ، لكننى لاحظت وفيما يشبه التمرينات الأولية فى الرياضة البدنية « التسخين » كيف يستطيع الفنان أن يبدأ من نقطة صفاء تجعله قابلاً لأن يرسم وأن يتلقى ، لأن الفن فيه ما نعرف ومالا نعرف ، والجدل بين هاتين المنطقتين المتوترتين هو ما يصنع الفن ، ولابد للفنان من الوصول إلى نقطة يستطيع فيها تعليم جسده الاعتياد أو الاستعداد لأن يبدأ من نقطة تركيز عالية تجعله يتجنب أية أصوات خارجية تأتى إليه ، ومن مراقبتى لنفسى اكتشفت أننى لا أستطيع أن أبدأ العمل فى أثناء النهار ، لابد أن أبدأ من الصباح الباكر ، ولدى طقوس بسيطة أقوم بها ، أهمها أن أكون فى حالة هدوء تام داخلياً وخارجياً : هدوء فى البيت ، أتناول إفطارى ، أشرب القهوة ، أدخن (مرتين أو ثلاثة) ، أستمع لبعض الموسيقى ، فتحدث حالة من الهدوء والاسترخاء الجسدى بداخلى .

وهذه النقطة لا يصل إليها الفنان إلا بعد آلاف من ساعات العمل والمحاولة ، فهى من أصعب الأشياء التى يتعلمها الفنان ، والتوترات التى تحدث فى أثناء بناء العمل تحتاج ــ أيضاً ــ إلى نوع من التوافق الجسمى والروحى والنفسى بحيث لا ينهزم الفنان أمام التدفق الذى قد يحدث ، ولابد للفنان أن يتعلم أن يكون مسيطراً على عمله دون أن يتدخل تدخلات غير مطلوبة تفسد العمل ، وهذه مسألة فى منتهى الصعوبة أيضاً ، جدل غريب يحدث بين الفنان ونفسه واللوحة ، بين ما يعرفه ومالا يعرفه ، بين التدفق والسيطرة ، ولابد له أن يعرف متى ينتظر قليلاً أمام ما تم إنجازه ، ويقوم بالاسترخاء قليلاً ، وليس المهم هنا هو ما أقوم به فى أثناء فترة الراحة كالتدخين مثلا ، بل المهم هو التوقف فى لحظات الصمت التى تتكرر مئات المرات فى أثناء العمل الفنى والتى يجب ألا يلمس

فيها الفنان اللوحة التى أمامه ، وعمليات الاسترخاء وإعادة الجهد وإعادة تملك الذات مرة ثانية هى عمليات لها أهميتها الكبيرة فى النشاط الفنى ، وهى ليست بالضرورة عمليات تصحيحية للخطوط واللمسات التى تمت ، ولكن هذه النشاطات تكمن فى قلب حالة الاندماج ذاتها وهى ذات تركيب خاص فى بنية النشاط ، وكلمة خبرة هنا ليست كافية ولابد للفنان من أن يصل إلى القدرة على الاندماج هو والورقة والعمل الفنى واللمسة والألوان والهدوء وسكون البداية ومقاومة التوترات التى تحدث ، وأن يصمت ولا يلمس الورقة فى الوقت المناسب ، ولابد من أن تتوافر له رهافة الجهاز البصرى وغيره من الأجهزة النفسية ، وكذلك حدوث جدل الداخل والخارج بطريقة خصبة وخلاقة ، وأن يبدأ حينما يشعر بأن الشحنة كافية لأن يعمل ثانية فى اللوحة ، لابد للفنان من مجاهدة حقيقية فى أثناء العمل وبدون ذلك لا يتكون الفن أو الفنان »

الألوان المائية هى عشق عدلى رزق الله الخاص ، وهى المادة الأولية التى يطوعها ويعالجها ويتفاعل معها ويطورها ، وهو كما سيتضح لنا فيما يلى يتعامل معها ويدركها كما لو كانت كائناً حياً يضج بالحركة والحيوية والنشاط والحياة ، يقول عنها « اللون مجرد مكون هام من مكونات اللوحة والأهم هو تدرجات الألوان ، ومن المعروف أن الألوان المائية ألوان حياتها ودفؤها فى عدم وضع أكثر من طبقة لونية على سطح اللوحة ، والفنان المتردد لا يعمل بهذا النوع من الخامة ، وأنا عادة ما أقع بين المعرفة الكاملة التى هى حصيلة التجارب السابقة ، وعدم المعرفة بالمرة نتيجة أن اللوحة الجديدة أو مجموعة اللوحات لها قانونها الخاص ، ولذلك يحدث التوتر الذى يخلق العمل ، وهذا الإحساس صحيح بالنسبة للون ، كما أنه صحيح بالنسبة لكل مكونات اللوحة وهو مفتاح العمل عندى ، ولدى فكرة مسيطرة قد تبدو غريبة أو ساذجة ! فعندما أنظر للسماء أتخيل أنها مكونة بشفافية الألوان المائية ، عندما أنظر للطبيعة عموماً أشعر أنها مكونة من ألوان مائية ، عندما أنظر إلى البلاستيك أشعر أنه بعيد عن هذه الفكرة ، الألوان المائية لدى هى ألوان الطبيعة رغم ما هو معروف من أن الفن شىء والطبيعة شىء آخر على الرغم من ارتباطهما الشديد ببعضهما البعض ، لكننى أشعر أن الطبيعة البكر . . . الأشجار ، الأرض ، التراب ، الطين ، السماء ، الصحراء ، الشمس ، الهواء ، العرق ، البشرة ، حقول القمح ، النباتات . . الخ كلها تعطينى إيحاء بأن الألوان المائية هى المسئولة عنها ، ولم تعد الألوان المائية بالنسبة لى هى الألوان الشفافة فقط ، كما هو معروف ، لكنها تصل عندى إلى درجة شديدة من الكثافة بحيث تشع ألواناً على ما حولها ، وقد وصلت إلى عمل ألوان كثيرة حتى الأسود الكثيف بالألوان المائية ، وفكرة أن الطبيعة قد صنعت من الألوان المائية تبدو لى غير حقيقية على الرغم من أنها شديدة السيطرة علىَّ . »

يقول عدلى رزق الله متحدثا عن بعض حالات حركة الإبداع له « إننى أبدأ بلمسات صغيرة توتراتها بسيطة ، ويزداد عنف الإيقاع تدريجياً حتى تقترب اللوحة من الانتهاء ، وفى البداية أكون مسيطراً تماماً ، وبمرور الوقت أعمل وكأن هناك قوة أخرى هى التى تعمل . . وهكذا ، ولكن قبل نهاية العمل بقليل تعود السيطرة مرة أخرى ، وأصبح للمرة الأخيرة سيداً للعمل ، وحينئذ تحدث النهاية ، وضربات الفرشاة واللمس على السطح لها أهميتها الخاصة بالنسبة لى فأنا أستمتع بالأداء استمتاعاً حسياً وهو يختلف باختلاف المطلوب من اللمسة على سطح اللوحة ، واللوحة هى مجموعة من الإضافات بالنسبة لى ، فالبناء وليس الهدم هو طريقتى فى الإنتاج ، والعوالم التى أرسمها تتكرر وتتوالد من بعضها البعض وتختلف ، ولكن فى أحشاء الجديد يوجد القديم وهكذا ، والعمل هو الذى يحل كل المعضلات ولابد أن يكون دءوباً ويومياً ، والأحاسيس والأفكار عندى يجب أن تستقر بداخلى فترات طويلة ، أحياناً بالأعوام ، ففى إحدى رحلاتى للصعيد المصرى رأيت النخيل برؤية جديدة ، وفكرت فى النخيل بعمق ، بدأت علاقة التفكير قبل أن تبدأ العلاقة الفنية ، وقد رأيت النخيل فى أثناء رحلتى فرأيت أشكالاً عديدة من النخيل ، نخيل فى صف واحد ، ونخيل متفرق ، علاقات أفقية ، وعلاقات رأسية بين النخيل ، رأيت النخيل فى حالة شموخ وفى حالة هرولة ، وكل ذلك كان فى عملية سريعة ومتعاقبة وممتعة ، وعندما عدت لم أستطع إكمال اللوحة التى كنت أعمل بها ، وخرجت مبكراً من البيت فقابلنى أحد الأصدقاء وسألنى عن سبب خروجى المبكر من البيت ، لعدم اعتيادى الخروج فى هذا الوقت ، فقلت له : نظرت إلى اللوحة فلم أجد بها نخيلاً ، بالطبع من الممكن ألا يخرج هذا الكم الحسّى الهائل لدىَّ بشكل مباشر أو سريع ، ويمكن أن يظهر بعد سنة أو سنتين كما حدث بالفعل مع الخبرة الإدراكية الحسية الخاصة برؤية النخيل ». فالفنان عدلى رزق الله مشغول الآن وبعد سنتين من هذه الخبرة بمجموعة لوحات عن النخيل ويمكن أن يظهر فى وقت أقصر من هذا بكثير ، وهذه هى الطريقة التى يتكون بها وجدان الفنان من خلال حالة معينة من المعايشة وعمق الإدراك .



لوحة وقصيدة

حواء

د. عبد الغفار مكاوى

للفنان جيسليبرتوس الأوطونى ، حوالى سنة ١١١٥م .
تأملها الشاعر فالتر هلموت فريتس فكتب عنها القصيدة التالية . وقد ولد هذا الشاعر سنة ١٩٢٩ فى مدينة كارلزروه ، ودرس التاريخ والفلسفة واللغات الحديثة بجامعة هَيْدلبْرج ، ونشر عدة مجموعات شعرية وقصصية وتمثيليات إذاعية ومقالات وترجمات عن الشعر الفرنسى

بيْنا تتناول يدها التفاحةَ
تنصت
تفهم
أن الجسدين
كأنهما الموجة
تتبعها الموجة
تعرف
أن العالم لن توجد فيه
شفاه تكفى
كى تتحدث عما يغمرها
ويحوّطها
من أسرار

تشعر
أن الناس ستخلط دوماً
بين العيْش
وبين الموت

تلتمس جواباً
عن أسئلة
لم يطرحها أحد بَعْد

بيْنا تتناول يدها التفاحة
تنصت
فى الصمت ●

التحليل النفسى كمنهج فى النقد الادبى

د. مارى تيريز عبد المسيح

منذ أن فتح سيجموند فرويد الطريق إلى التحليل النفسى بسلسلة من الكتب والدراسات أشهرها كتابه « تفسير الأحلام » (١٩٠٠) توالت الأبحاث فى هذا المجال ــ وإن تنوعت ــ فظهرت فيها مدارس ذات رؤى مغايرة مثل تلك التى أسسها يونج وآدلر . ومع أن البعض يدعى أن التحليل النفسى قد أدى إلى باب مغلق ولم يعد لأسسه العلمية أية قيمة ، إلا أننا نرى أن الدراسات فى هذا المجال قد تطورت بشكل مذهل لتصل بنا إلى أعمال أريك إديكسون وأهمها : « الطفولة والمجتمع » (نيويورك ١٩٦٣) .

وقد تناول بعض النقاد المعاصرين العلاقة بين التحليل النفسى والأدب مثل سايمون ليسير فى كتابه : « الأدب الروائى واللاشعور » (بوسطن ١٩٥٧) الذى يعطينا مدخلا وافيا للمنهج النفسى فى الأدب . ومن أهم الدراسات التى تناولت قضية الأدب والتحليل النفسى فى الآونة الأخيرة تلك التى قام بها فريدريك كروز خاصة فى مقالتيه : « الأدب وعلم النفس » (نيويورك ١٩٦٧) والنقد التخديرى (١٩٧٠) ، ونورمان هولاند فى كتابه « القوى المحركة للاستجابة الأدبية » (نيويورك ١٩٦٨) الذى يعطينا نموذجا شاملا لتفاعل العمل الأدبى فى ذهن القارىء ، كما يبرز لنا إمكانية تطبيق هذا المنهج على ذهن المؤلف أو إحدى شخصيات العمل الأدبى . وسوف نقوم فى هذا المقال بعرض الأفكار الرئيسية ، التى عبر عنها كل من فريدريك كروز ونورمان هولاند فى دراستهما لنستخلص منها أهم الأسس التى ينبنى عليها تطبيق منهج التحليل النفسى فى الأدب .

ويعتبر التحليل النفسى من أكثر المجالات فى علم النفس التى أحدثت تغييرا فى أسلوب قراء الأدب . فالأدب يكتب بدوافع خاصة ولتفسير دوافع أخرى . والتحليل النفسى يعد أول نظرية متكاملة خاصة بالدوافع التى ابتكرها الجنس البشرى . ففى اللحظة التى نتنبه فيها إلى أن أحد الأعمال الفنية قد يعبر عن صراع عاطفى أويحتوى على أحد اللوازم الدالة (Theme) المستترة . أو أن تأثير علينا قد يكون إلى حد بعيد ــ لا شعوريا ــ ففى هذه اللحظة نكون قد طرقنا مجال المذهب الفرويدي وفروعه . وهنا يستطيع المحلل النفسى أن يفسر لنا اختلاجات الكاتب الداخلية بواسطة منهج علمى موجه ، كما يقدم لنا تفسيرا فعّالا لكيفية استقبال العمل الأدبى وتقييمه . فالمحلل النفسى وحده هو الذى يوجد دوافع لكل التفاصيل .

وقد تعودنا من النقاد عامة على اختلاف مناهجهم التزامهم باستخراج الأفكار الرئيسية التى تتخلل العمل الأدبى أو ما نطلق عليه : « الوحدة العضوية » . أمّا نقاد التحليل النفسى ، ومن بينهم هولاند ، فهم يجدون فى العمل الأدبى نواة من « الفنطاسيا » أو المُخيّلة ، على اختلاف باقى النقاد الذين يسعون وراء قوى اجتماعية أو سياسية أو فلسفية أو أخلاقية فى العمل الأدبى .

ويرى هولاند أن المخيلة تحتل مكانة خاصة فى حياتنا الذهنية وعلى التحليل النفسى أن يبرز هذه المكانة، مما يفترض أسلوبا جديدا للقراءة لا يماثل الأساليب الأخرى التى تتبع أيديولوجيات، كالماركسية والسويدنبورجية والمسيحية أو غيرها ، بل إن أسلوب التحليل النفسى يعتبر بمثابة المادة التى تصاغ منها هذه القراءات الأخرى . فبذلك يقدم التحليل النفسى منهجا تجريبيا ويكون باكتشافه عنصر المخيلة أو الخيال المبدع فى العمل قد أمدّنا بالمنطلق الذى ينبغى أن تنبنى عليه تجربتنا مع هذا العمل ، مثلما تقدم لنا الصور الذهنية والتوقعات المنطلق الذى يشكل أساس تجربتنا فى الحياة . وتتشكل المخيلة أو الصور الذهنية هذه من رواسب بدائية متبقية لنا من مرحلة الطفولة ، ولكن ينمو منها الفكر الناضج . وفى حياة الفرد تقوم المخيلة اللاشعورية التى نشأت فى مرحلة الطفولة بتزويد الرغبات الواعية بالحيوية والقوة . أما عالم الأدب الخاص فهو يساعدنا على تحقيق ما كنا نسعى إليه لو أننا وفقنا فى الحياة . فهو يحول المخيلات البدائية والطفولية إلى معان ناضجة ومتحضرة ؛ فالكاتب يعبر تارة ويخفى

بعض المخيلات التى يختزنها منذ مرحلة الطفولة تارة أخرى ، ويأتى القارىء بعده ليوسّع المحتوى الخيالى للعمل الأدبى على أساس رؤيته لها . وبناء على معالجة هذه المخيلات بواسطة الكاتب والقارىء معا ، تتحقق المتعة الأدبية .

وقد يخطىء هذا المنهج فى بعض الأحيان عندما يسىء مستخدموه تطبيق نظرياته أو يفعلون ذلك على أسس ضعيفة تجحف الدلائل الأدبية بما لا يتناسب معها من افتراضات مسبقة . والخطأ هنا ليس فى اللجوء إلى منهج التحليل النفسى فى حد ذاته ، ولكن فى سوء تطبيقه . وحيث إن الأدب من إبداع البشر وللبشر فهذا مسوّغ كاف لدراسة جوانبه النفسية . ولا يحد ذلك من آفاقه كما يخشى النقاد الاكاديميون ، بل قد يكون لتحريمه آثار سيئة على دراسة الأدب بعامة . ولا ننسى أن كبار النقاد مثل ولسن وأديسون وتريلينج وبيرك لم يترددوا فى أن يستكشفوا معانى فيما وراء الأدب ، إلا أن هناك خوفا عاما من التطرف تجاه منهج بعينه قد يفقد دراسة الأدب توازنه العلمى .

لذلك نجد أن نورثروب فراى مؤلف « تحليل النقد » يحثنا على ألا نختار أحد المناهج النقدية ثم نحاول أن نثبت أن باقى المناهج أقل شرعية منه . ويتبرم كروز من هذا الموقف الذى يبيح للناقد أن يشير إلى ماركس أو فرويد على ألا يتعدى مجرد الإشارة لهما. أما إذا ذهب الناقد إلى تطبيق منهج التحليل النفسى ، فسوف يعامل على أنه غير متزن . وقد نشأ هذا الموقف تجاه الدراسة النفسية للأدب منذ ظهور مقالة ريذيه ويليك وأوستن وارين وعنوانها « علم النفس والأدب » التى ظهرت فى كتابهما الشهير « نظرية الأدب » (نيويورك ١٩٤٩) وحتى اليوم لا توجد أى مناقشات محترفة للتحليل النفسى لناقد لا يتبع المدرسة الفرويدية . ونتيجة لذلك ، فقد توصل الجميع إلى أن ثورة فرويد قد خمدت وقد حلت محلها مناهج أخرى تتفوق عليها . وعلى الرغم من أن يونج حاول أن يتكيف مع هذه الأوضاع بسعيه لإنقاذ الجانب الثقافى والروحى من التحليل الفرويدى إلا أنه لم يسلم من الهجوم أيضا . فقد رأى البروفسور فراى أن اللاشعور الجماعى يعتبر نظرية غير هامة فى النقد الأدبى ، على الرغم من أنه كان يؤسس نظرية غير ذاتية للإبداع تنبنى على الأصول والأنواع الأدبية ــ يبدو أنها كانت فى حاجة لنظرية يونج هذه .

فالباحثون التقليديون يدّعون أنه لا يمكن البحث عن أسس التذوق الأدبى خارج الدراسات الأدبية الكلاسيكية والإنسانية . ولنفترض أن الدراسة الإنسانية تسعى إلى التعرف على الانسان وحمايته كنوع بشرى متطور قد توصل إلى تجربة ذاتية محددة فى محاولة لتهذيب غرائزه . ففى هذه الحالة لا نستطيع أن نقيم عازلا بين فرع وآخر من فروع المعرفة ، خوفا من التعدى على الولاء المزعوم لذاتية التخصص . بل على العكس من ذلك سوف يكون من شأن الجميع البحث عن خصائص العالمية فى كافة الثقافات والتقاليد الأدبية ، وسوف يثبت ذلك أن أى نتاج إنسانى مثل الأدب ذو وظيفة تتكامل مع النواحى الإنسانية الأخرى .

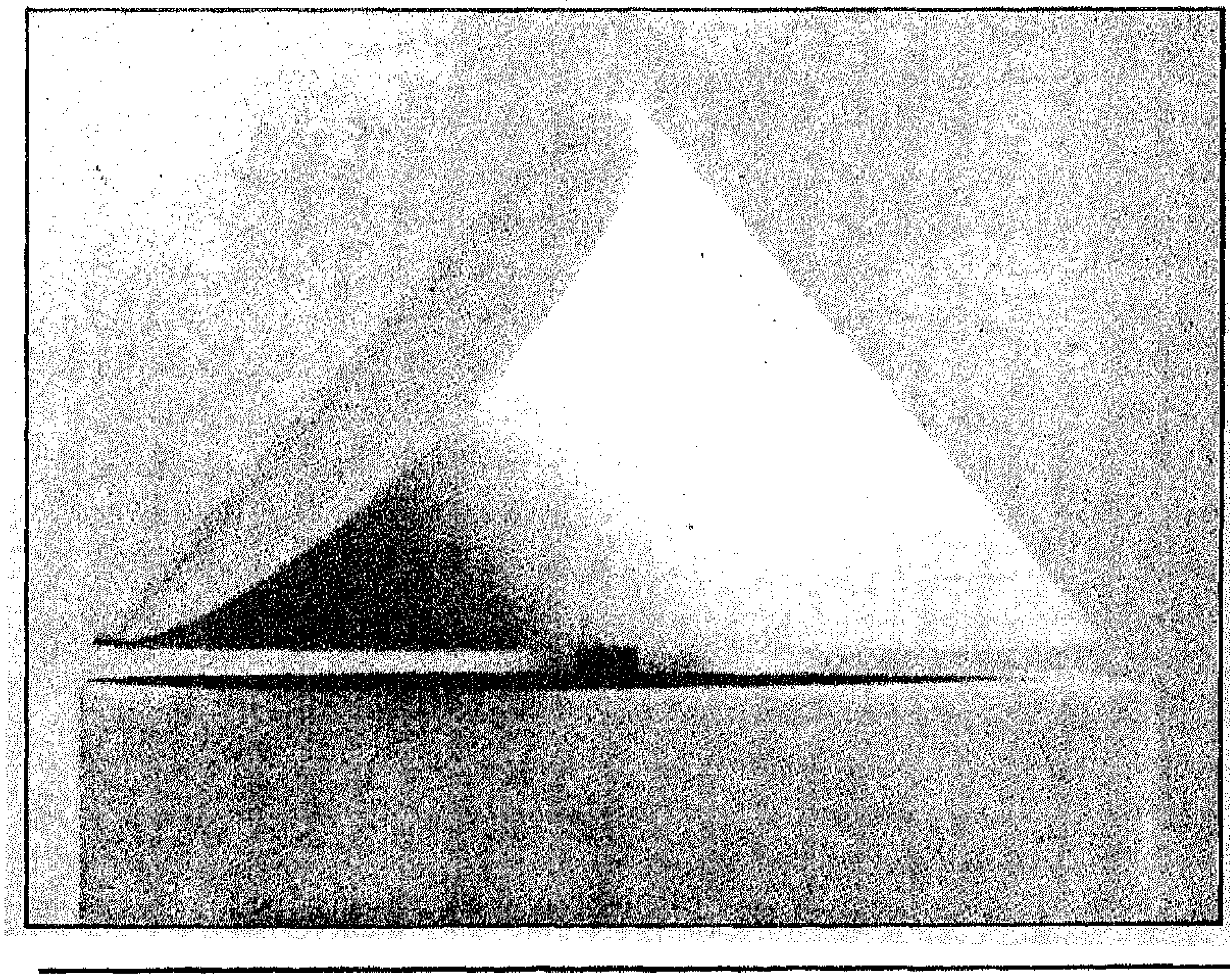
ومن ثم ، يجد كروز أن نقطة البدء للدراسة الإنسانية بهذا الشكل هى عقد مقارنة بين الإنسان والثدييات العليا الأخرى . وسوف تدل هذه المقارنة على أن نشأة الإنسان صاحبها كبت سلوك أسلافه ، مما أدى إلى إطالة فترة طفولته وتأجيل نضجه الجنسى ، كما أدى أيضا ، إلى تعقيد وتكثيف لحياته الجنسية بدرجة ملحوظة ، وتحول جانب من غريزته الجنسية إلى أهداف وارتباطات بديلة . إلا أن هذا التعديل فى التنفيس الغرائزى لا يعتبر فى حد ذاته تفسيرا لإمكانيات الإنسان فى تكوين الرؤى ولتعديل سلوكه . فعلى كل فرد أن يهيىء لنفسه التوافق مع العرف الاجتماعى وكأن هذا التوافق لم يتحقق من قبل لأى من الأفراد . لذلك يصحب عملية التكيف هذه نفور وضيق لاينتهيان أبدا . لذا فللوصول إلى التفهم الحقيقى لإنجازات الإنسان علينا أن نأخذ فى الاعتبار التحديات التى تنطوى عليها هذه الإنجازات .

وسوف يؤدى هذا التفسير إلى العديد من الدراسات يعد التحليل النفسى أحدها ، حيث إنه انفرد بقياس الدوافع المؤثرة على نشأة الإنسان كجنس بشرى . فقد توصل فرويد إلى تفهم عميق للاوعى المكبوت خلال كل الحقب الإنسانية المعروفة والحضارات المختلفة . ومهما يكن للتحليل النفسى من مضار علاجية أو خاصة بالمفاهيم المبنى عليها . فيرجع الفضل له وحده فى تسجيل الآثار النفسية الناتجة عن إطالة التبعية للإنسان فى مرحلة الطفولة أو لارتجاله ثقافة مبنية على الرغبات المكبوتة . ويرى فرويد أن الكائنات البشرية ليس لها الخيار لرفض أو قبول المطالب الأبوية التى تروض رغباتها الجنسية أو العدوانية .

فالإنسان لا يصارع دوافعه فقط ، التى لم يصبها أى تجديد عن ذى قبل (فى مقتبل التاريخ البشرى) ولكنه يصارع أيضا إحساسه بالذنب لاستمرار هذه الدوافع كامنة فيه . ولا يستطيع الإنسان التغلب على أول الصراعات الطفولية التى تنشأ من تجاربه الأولى فى الغذاء والتدرب الاجتماعى والوعى بالأعضاء التناسلية ، التى تظهر فيما بعد عند الأزمات التى يواجهها عند محاولة التكيف مع المجتمع .

ومن هذا المنطلق ، يمكن القول إن وظيفة الفن الأساسية قد لا تكون تعليمية أو جمالية أو تلطيفية . فالفن كما يقول إرنست كريس فى كتابه « استكشافات التحليل النفسى فى الفن » (١٩٥٣) هو ارتداد لخدمة الأنا ego. فالفن يستخدم معالجات رمزية للتوفيق بين ضغوط نفسية متصارعة ، فالفنان يتغلب على الرقابة التى تعوقه فى حياة اليقظة ليطلق العنان لما هو مكبوت حتى يظهر ولو فى شكل متنكر ومقبول . وبذلك فالفن يناصر الأنا بالتوازن الذى يحققه من خلال تغلب النظام على اللانظام ، واليقين على الخوف ، والمطالب غير المباشرة على الصراع المكشوف ، والحركة الهادفة على مجرد التنفيس النفسى . وبذلك يكون تحقيق العمل الفنى وتذوقه هو محاولة إنسانية لإقامة عالم ثقافى غير محدد ولم تطأه قدم من قبل . »

ويرى كروز أن النظرية الموضوعية فى النقد تتجاهل عناصر هامة يصعب إخضاعها مثل الخيال والرغبة والقلق . والنقد الذى يحاول بشكل مباشر أو غير مباشر أن يجعل من الفن مزيجا من المضمون الأخلاقى ، والبناء المجرد ، هو مجرد « نقد تحذيرى » . فهو يتطلب حبس القلق الذى أطلقه الفنان، ويتحول الفنان بذلك من رفيق فى المعاناة إلى شخصية مسئولة أو قائم بالنصح للفضيلة والأخلاق .



ولكن أقرب وسيلة للنقد الموضوعي في الأدب هو قياس عدة عوامل بالنص ــ نظرية وذاتية ــ مما يتطلب معرفة مسبقة بالبناء السيكلوجي والطباع للكاتب ، فمن المتوقع أن بعض خيوط الموضوعات سوف تتمثل أهميتها في امتداد جذورها إلى مرحلة النمو النفسي المبكر . فالوحدة الداخلية للعمل الفني تتكون من مادة مكبوتة كما يقول فرويد « تتكاثر في الظلام » عندما تتقارب في العمل لتكون اشتقاقات متعلقة بعضها بالبعض .

وقد تُتهم هذه الآراء بأحادية النظرة التي تؤدي إلى التقليل من قيمة العمل الفني نفسه ، ولكننا لا ننسى أن أي بحث منهجي يكون محكوما ببعض الضوابط أيا كانت . فلماذا لا يقال إذن ، إن تطبيق القواعد البنائية الصارمة على النصوص . أو ربط الدراسات الأدبية بعلم اللغة ، من شأنه التقليل من قيمة العمل الكلية ؟

أما التقييم النقدي للتحليل النفسي فيترتب على إمكانية الناقد على تفهم النصوص الأدبية ، لذلك فهو يتفوق على منافسيه من نقاد المناهج الأخرى . فالتحليل النفسي لديه القدرة على تفهم الأهداف المتباينة للأدب حيث إنه يحتوي في صميمه على نظرية تشرح كيفية تأقلم ودمج الرغبات المتصارعة ، كما يستطيع التحليل النفسي الفصل ما بين المظهر والمحتوى الفكري ، وتفسير الإشارات التي تدل على الشعور بالذنب عن ذنوب لم ترتكب ، كما يفسر الاندفاعات العدوانية والانقياد للعواطف المفرطة ، والسخرية التي تحتل مكانا وسطا بين الهجاء والنقد الذاتي . وفي معظم الأحوال يتجاهل النقد الأدبي الأكاديمي هذه المظاهر أو تعامل كمصادر إزعاج أو ضعف في العمل ، على الناقد العفو عنها أو إدانتها .

وفي بعض الأحيان يواجه الناقد التقليدي بعض العناصر الأدبية المفككة التي لا يحكمها ترابط منطقي كما ينقصها التوافق الشكلي ، مثلما فعل ت . س . اليوت عندما تعذر عليه تفسير التشبع العاطفي في « هاملت » ، وأعلن أن المسرحية الشكسبيرية تعد عملا فاشلا فنيا . ولكن تبعا للمدرسة الفرويدية يمكن تفسير كل المظاهر التي تبدو مبهمة مثل عدم المباشرة في المسرحية وشلل الحركة فيها ، وتكدس اللغة ، وهي كلها دلائل على محاولة التكيف مع المخيّلة « الأوديبية » .

إلا أنه ما زال هناك كثير من الشكوك التي تحوم حول النقد الفرويدي، خاصة عندما ينزلق في غموض النظريات أو ينحصر اهتمامه عند تشخيص الأمراض النفسية ، فالأدب يثير الصراع ويسجله ، لذلك لا توجد هناك نظرية تستطيع أن تغني الناقد نفسه عن الخضوع لهذا الصراع لتفهمه . وتقع أهمية التحليل النفسي في أنه يشجعنا على الانفراد بالكتب حتى نتعرف على صورتنا الذاتية فيها ، ومن هذا المنطلق نبدأ في تفهم تأثيرها علينا . فالعقل الذي يتمثل لنا في التجربة الأدبية ليس هو ذلك الذي نستمده من السيرة الذاتية ، بل إن « الأنا » ، التي تغمر العمل تستمد كيانها من الارتكاس الدفاعي الذي يخضع الأفعال والألفاظ المرفوضة اجتماعيا والتي تشكل شخصية الكاتب المعتادة . وتعتمد قدرتنا في مشاركة العمل الأدبي على إمكانيتنا في استبدال جزء من دفاعنا النفسي ببديل خيالي من العمل . ويصبح الخوف من الذوبان النفسي أو الاستسلام للمقهور هو العقبة الرئيسية لحرية الإبداع ولقدرة القارىء على الاستغراق في العمل .

وغالبا ما يكون الفن الذي يسعى للتفرد غير مستقر على حدوده الشكلية ، بل إنه في معظم الأحيان يولّد أشكالا جديدة لا يستطيع المقلدون استيعابها لاعتقادهم أن الفن يحمل في طياته بضعة مبادىء سارية المفعول في كل زمان ومكان . وبالرغم من أن الأعمال التي يفضلها السلف ليست هي الأعمال التي تتحدى التقاليد إلا أن خصائصها التقليدية دائما تثبت أنها قد تهيأت لملاءمة رؤية جديدة للواقع . وهذه إحدى النقاط المتعارف عليها في النقد التقليدي . ولكن باستطاعة التحليل النفسي أن يدلل على أن هذه الرؤية الجديدة هي نتيجة للتوفيق بين الصراعات النفسية حتى تدمج الإدراك الحسي بالتعبير عن الصراع . فالأدب يزيد إدراكنا بالحقيقة ، وفي أرفع مراتب التذوق الفني نشعر بأن متعتنا يجيزها الواقع نفسه ، الذي أرسيت قواعده أمامنا خلال النص . فهو وهم ولكنه وهم مباح لممارسة الفنانين الذين لم تتمكن حاجات « الأنا » أن تمحو بصيرتهم . أما الأعمال التي تهزأ بذكائنا الواعي ، مثلما تفعل الأعراض المرضية النفسية ، فقد يكون لها فائدة « هروبية » ولكنها سرعان ما سوف تنبذ لبدائيتها أو تقليديتها السطحية .

والإعتراف بأهمية الإدراك لا يعني أننا نجد جرعات من الحقائق الاجتماعية والتاريخية في الأدب مما يبرهن على قوته . فأينما كانت الحقائق التي نستمدها من الأدب فهي حقائق تبعا للأسلوب الذي فهمت به تلك الحقائق الموضوعية ــ أي تبعا لتفهم المؤلف لها ، ووفقا لكل المتطلبات النفسية الأخرى . ومن هنا ترجع الأفضلية لا للمخيّلة أو للحقائق ، بل للأنا المتفاوضة ــ أي الأنا التي توفق بين الاثنين . وعندما يزيد النقاد من قدر المحتوى الأخلاقي أو الاجتماعي أو الواقعي في العمل الأدبي ، فإنهم في الواقع يسيرون النص نحو أغراض خاصة بالأنا المدركة لديهم . فبتحويل المؤلف إلى نموذج للضمير أو الأدب الوثائقي فهو يضيف ما يريده من عنده . ولكن التحليل الفرويدي باستطاعته أن يحدّ من هذه الأخطار ، حيث يستطيع أن يتبين الاحتمالات العديدة للعمل الأدبي ، لذلك ، على الناقد الفرويدي أن يكون متنبها للحياة السارية في الفن بكافة أوجهها وإلا أصبح التحليل النفسي مادة مخدرة في يديه .

والتحليل النفسي لا يتجاهل العمق الأدبي ، فقد أصبحت أكثر النظريات تكيّفا لدراسة العمليات الذهنية ذات المستوى الرفيع التي تدخل في الخلق الفني كما يمكنه التعرف على وظيفة الأدب في التواصل والتعبير عن الذات . فلم يعد التحليل النفسي الآن مولعاً بأمراض اللاوعي للمؤلفين ، كما كان من قبل . هناك الآن محاولات للتعريف بالخصائص النفسية لأنواع أدبية بأكملها وحركات أدبية ، بالإضافة إلى محاولة استنباط رؤية نفسية للقوى التي تعمل وراء التاريخ . بل إن هناك دراسات نفسية للشكل والأسلوب . فقد عرّف كينيث بيرك الشكل بأنه إثارة الرغبات وإرضائها . فأصبح الشكل ليس مجرد عامل مساعد للإدراك بل وسيطا للمتعة ، وهي تشمل المتعة الناتجة عن تخفيض القلق الذي يثيره العمل .

وقد رفضت معظم المدارس النقدية الأخرى وعلى رأسها « مدرسة النقد الجديد » البحث عن هدف المؤلف ، حيث إنها لا تأخذ بأي تصريحات قيلت قبل خلق العمل الأدبي أو بعده ، حيث لا يمكن الأخذ بأي شيء خارج النص الأدبي . فكل اهتمام الناقد ينصب على إبراز وحدة العمل بحيث يمتص من النص كل المشاعر التي فيه ليتركه مجرد غلاف رقيق من الرموز . ولكن على الناقد أن يبحث عن الهدف « المصرح به » والهدف « الخفي » أو « المتناقض » الذي قد ينبثق من الصور أو البناء أو الحبكة ، فنظرية الاتجاهات والميول توفر لنا الإحساس بالراحة إزاء الصراعات « والتناقضات » الأدبية ، مما يتعذر توفيره لدى الناقد الذي لا يسعى سوى لإبراز الأفكار الرئيسية أو المعنى الواحد في النص .

وفي النهاية . ما يريد أن يبرزه لنا أتباع منهج التحليل النفسي في النقد الأدبي أن مجرد الإشارة إلى العوامل النفسية في الأدب مثلما فعل p.p ريتشاردز وإدموند ويلسن ووليام امبسون لم يعد كافيا . فهم لم يهملوا الفرويدية ولكنهم لم يعطوها حقها . فالاستناد إلى الفرويدية أصبح لزاما على الناقد الجاد إذا ما أراد أن يهمل حقيقة العمل الأدبي وفاعلية تأثيره عليه كمتلق ؛ فمن خلالها لا يتعرف فقط على هوية العمل ، بل على هوية المؤلف وهويته هو أيضا كمتلق . فالغرض إذن من التطبيق الفرويدي لا يرجع فقط إلى وجوب التوافق مع « الموضة » الفكرية السائدة ــ هذه الأيام ــ ولكن ، لأنه إذا لم يفعل الناقد ذلك سوف ينتهي به الأمر إلى استعمال المنهج الفرويدي بشكل سيء ●

قصة قصيرة

خيوط العنكبوت

صلاح معاطى

دق الباب وانتظر لحظة ، لم يفتح أحد ، دقه بشدة ، ركله بقدمه عدة مرات دون جدوى ، صار يدق الباب بيده ويركله بقدمه بنفاد صبر ، وضرب كفا بكف ثم سار وهو يزوم . وراح يسب ويلعن ويتوعد فى أثناء نزوله درجات السلم .

داخل الشقة لا أثر لحياة إنسان . الشقة غارقة فى الظلام والسكون ، إلا من حجرة واحدة مغلقة ينبعث منها ضوء باهت آت من شمعة . وخلف الباب كان كل شىء ساكنا بلا حراك إلا من ضوء الشمعة ، الذى كان يتراقص يمينا ويسارا فيضىء ـ بالكاد ـ بعض الأشياء ، ويضفى على الغرفة مزيدا من الكآبة . فالحوائط صفراء باهتة تساقط جيرها من أماكن متفرقة ، وتكونت في أماكن أخرى طبقات بكتيرية بيضاء صنعتها الرطوبة ، ونسيج العنكبوت ينتشر فى مناطق كثيرة من الغرفة ، والأشياء ملقاة على الأرض بلا اهتمام : قطع قماش بالية ، ملابس قديمة رثة اختلطت بالغبار ، جرائد وأوراق مبعثرة فى كل مكان بالغرفة ، رائحة عطنة تملأ المكان .

الحجرة خالية من الأثاث إلا من دولاب صغير ، تركت دلفتاه مفتوحتين ، ومقعد خشبى قديم بدون قاعدة ، وفراش صغير يكفى لشخص واحد ، تنعكشت فوقه الأغطية ، وفى ركن منه قبع شبح ، لم يبق منه سوى أطلال إنسانية بالية ، جلس القرفصاء وهو يدفن رأسه بين راحتيه ، راح ضوء الشمعة يتراقص فوق وجهه الشاحب ، فبدت عيناه وكأنها ثقبان غائران فى وجهه ، كان يحملق فى لا شىء ، شاردا ، ولكنه لم يبد أنه يفكر فى شىء محدد يجول ببصره فى أنحاء الغرفة الضيقة وكأنه يراها للمرة الأولى .

لليوم العاشر على التوالى وهو سجين تلك الغرفة لا يستطيع الخروج ، لم ير وجه إنسان قط . لم يخرج من الغرفة حتى اختلطت أنفاسه بهوائها فعاد يستنشق أنفاسه مرة أخرى . راح يمد ساقيه إلى الأمام وهو ينظر إلى الحائط . ثم تحسس ذقنه التى لم يزرها الموسى طوال الأيام الماضية .

لم يلبث أن عاد يجلس القرفصاء وهو يدفن وجهه بين كفيه .

لا يوجد حل غير هذا ولكن ، كيف ؟ كيف ؟ . . .

ما أسهل اتخاذ القرار ، ولكن تنفيذه صعب . صعب للغاية .

صعب ؟ لماذا ؟ إنه أسهل بكثير مما تشعر به الآن ، هيا ، قم ، انهض . هناك سكين أمامك على الأرض ، هيا تحرك ، نعم هذه ، أمسك بها ، أمسك بها ولا تخف ، هيا ارفعها عاليا . اضبط أعصابك . لا تجعل يدك تهتز ، هيا بكل قوتك ، دسّها داخل صدرك .

لا ، لا يستطيع ، يجب أن يبحث عن طريقة أخرى .

ألقى بالسكين ، وعاد يجلس القرفصاء فى مكانه ، وهو يسند ظهره على الحائط ، وراح يتأمل عنكبوتا اتخذ مكانه فى ركن من الحجرة ، وقد تعلق بخيوطه التى نسجها .

ما أجبن النفس البشرية ، تود أن تفعل كل شىء ، ولكنها لا تستطيع أن تفعل شيئا .

كان العنكبوت مشغولا بالتهام صرصور يبدو أنه ضل طريقه وافترق عن رفاقه . فانقض عليه العنكبوت ، بينما أخذ الصرصور يرفس وينتفض ، ولكن خيوط العنكبوت كانت أقوى منه ، أحاطته من كل جانب . وبدأ العنكبوت يضرب الصرصور بمخلبيه ، فازدادت ثورة الصرصور وهياجه ، ورويدا رويدا بدأت ثورته تهدأ وراح هياجه يقل . وأخذ ينتفض بضعف وكأنه واقع تحت تأثير مخدر قوى حتى سكن تماما . وأسرع إليه العنكبوت ، وأحاطه بمخالبه وبدأ يلتهمه .

كان ينظر إلى هذا المشهد تتصارع داخله صراعات عديدة ، وسرت داخله قشعريرة ، وتلفت حوله ، فلم يجد الا الحوائط الصفراء الكئيبة وملابسه الرثة الملقاة فى كل مكان ، وأوراقه المبعثرة هنا وهناك . والرائحة العطنة التى تملأ الغرفة ، حتى الفراش الذى يجلس مكوما فوقه ، كان كئيبا حقيرا . وتحسّس ذقنه الطويلة وشعره الأشعث المختلط بعرق الأيام الماضية . فاشمأز من نفسه . ياله من حقير فاشل فى كل شىء ، فشل حتى فى أن ينتحر مثلما فشل فى أن يعيش . وشعر بشعور غريب يسرى داخله ، بأنه حشرة ، حشرة دنيئة ، قذرة . وسيطر عليه هذا الشعور ، وأحسّ بالخوف يتسلل إلى قلبه . وفجأة وقعت عيناه على العنكبوت . وخيل إليه أن جسم العنكبوت ينمو بعض الشىء . لا ، لم يخيل إليه . لقد بدأ جسم العنكبوت ينمو بالفعل ، نسيجه يزداد اتساعا . مخالبه تزداد طولا .

وشعر بقلبه يدق بشدة ، انكمش فى فراشه وهو يحدق فى العنكبوت بدهشة ، كان العنكبوت يتحرك بسرعة ، وظهرت له عينان غريبتان ، تتحرك فى كل اتجاه . وبدأ نسيجه يملأ ركنا من الحائط ، ثم ازداد اتساعا فملأ الحائط كله ، ثم الحائط والسقف-وبدأت معالم الأشياء تضيع أمامه خلف نسيج العنكبوت ، فلم يبد منها سوى خيالات ساكنة . أخذ نفسا عميقا بصعوبة . فمازال العنكبوت ينمو وقد ظهرت له مخالب وأنياب مخيفة ، وراحت الحجرة تمتلىء بنسيج العنكبوت .

وانتفض صاحبنا من مكانه . الحجرة من حوله مليئة بالنسيج الذى أحاطه من كل جانب-حاول الفرار فلم يستطع . التصق بالنسيج . العنكبوت الضخم يقترب منه فى وحشية وبدأ يلف عليه خيوطه .

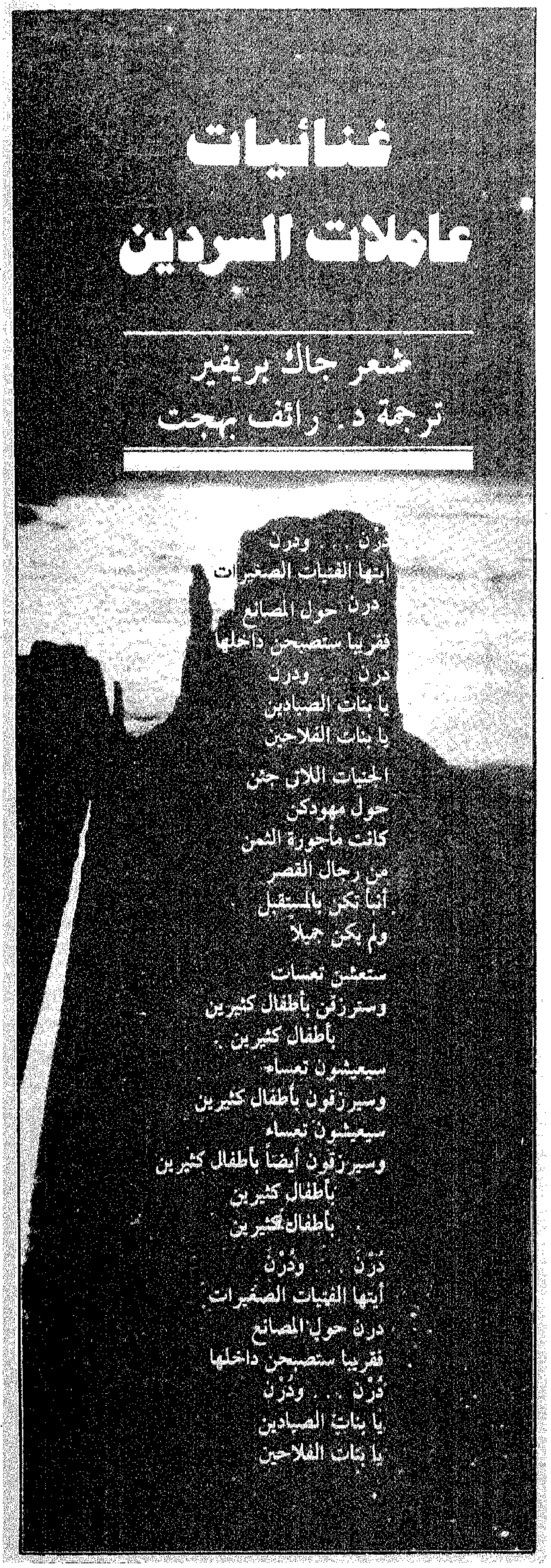
حاول التراجع ، دون فائدة . فالخيوط تحيطه من كل جانب والعنكبوت يقف له فى شراسة ، حاول الصراخ ، فلم يخرج صوته وظل يفتح فمه على آخره محاولا الصياح ولكن ضاع صوته تماما . واقترب العنكبوت أكثر ، منظره مخيف . . موحش ، لايزال يتعلق بنسيجه القوى ، وكأنه يسبح فيه ، كان يقترب بسرعة معتمدا على خيوطه ، بينما أخذ صاحبنا يتراجع ببطء تعوقه هذه الخيوط ، حتى وقف ، لم يستطع التراجع أكثر من ذلك . وقبع مكانه ينظر بفزع إلى هذا الكائن الغريب الذى أخذ يقترب منه وهو ينظر إليه فى شراسة ووحشية . وارتعدت فرائصه ، ووقع قلبه بين قدميه . وراح يدور فى حركات هستيرية داخل نسيج العنكبوت فيهتز النسيج بشدة . وانقض العنكبوت فجأة عليه ، أحاطه بمخالبه القوية . بدأ يضغط على رقبته ، أخذ صاحبنا يتلوى ويتملص محاولا الخلاص من قبضته ، ولكن العنكبوت أخذ يضربه بمخلبيه القويين . وبحركة لا إرادية راح صاحبنا يثور فى عصبية ويروح ويجىء محاولا الفكاك من بين مخليه ولكن كانت أذرع العنكبوت تلتف حول رقبته وتضغط بقوة وكأنه أخطبوط هائج . وشعر صاحبنا باختناق شديد ومرارة فى حلقه ، وبدأ يتنفس بصعوبة . وأحسّ بشىء لزج يخرج من جسم العنكبوت يتسرب داخله ، وأخذ قلبه يخفق بشدة ويضطرم ، وتاه وسط غيبوبة كأنه واقع تحت تأثير مخدر . وبدأت قواه تخور إلا من انتفاضات بطيئة ، وجسده يختلج وأطرافه تهتز هزات لا إرادية . وبدأ جفناه يرتخيان . وراح يهمس ببضع كلمات بصوت متقطع . وشعر كأنه يرى الكون كله أمامه . وبدأت أذناه تلتقطان كلمات كالهمس . وأحسّ بشىء بارد يصعد إلى رأسه ، وكأن روحه تخرج منه . أو أنه يلتقط آخر أنفاسه . . .

وفجأة . دق الباب . . ولم يفتح أحد . . وصاح صوت أجش . .

- اكسروا الباب وألقوه هو وأشياءه فى الشارع . . شهران ولم يدفع الأجرة .

وتجمع الناس حول الباب ، وراحت أكتافهم تضرب الباب بقوة عدة مرات ، واندفعوا جميعا داخل الشقة .

داخل الشقة . لا أثر لحياة إنسان . . الشقة غارقة فى الظلام والسكون إلا من حجرة واحدة ينبعث منها ضوء باهت ضعيف . يبدو أنه آت من ضوء شمعة ذابت ولم يبق إلا خيطها . وراح صاحب الصوت الأجش يفتح باب الغرفة . فلم يجدوا إلا قطع قماش بالية ، وملابس قديمة رثة اختلطت بالغبار ورائحة عطنة تملأ المكان . . وجسدا نحيلا يتدلى فى الهواء ●



غنائيات عاملات السردين

شعر جاك بريفير

ترجمة د. رائف بهجت

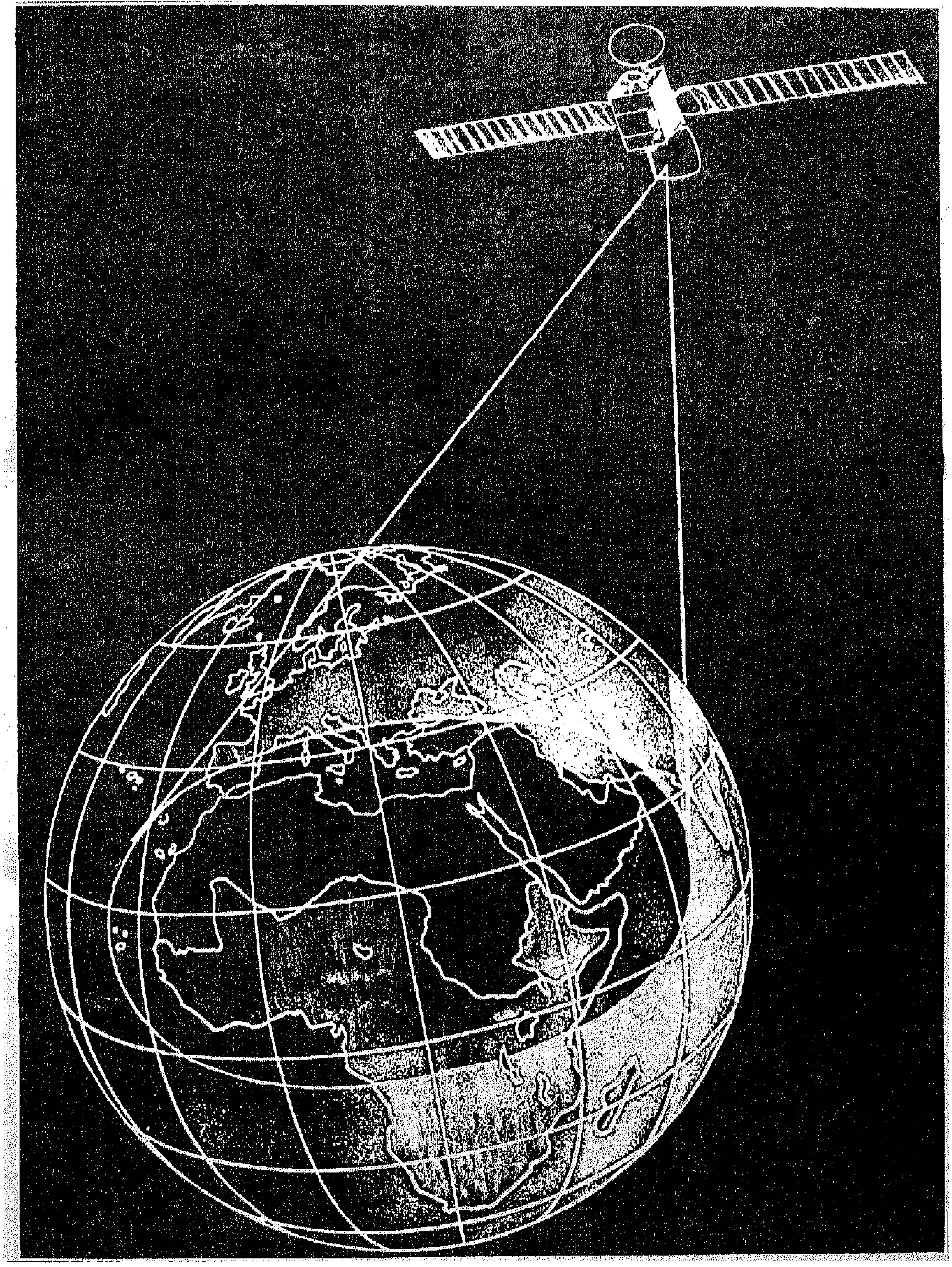
درن . . . ودرن
أيتها الفتيات الصغيرات
درن حول المصانع
فقريبا ستصبحن داخلها
درن . . . ودرن
يا بنات الصيادين
يا بنات الفلاحين

الجنيات اللاتى جئن
حول مهودكن
كانت مأجورة الثمن
من رجال القصر
أنبأ تكن بالمستقبل
ولم يكن جميلا

ستعشن تعسات
وسترزقن بأطفال كثيرين
بأطفال كثيرين .
سيعيشون تعساء
وسيرزقون بأطفال كثيرين
سيعيشون تعساء
وسيرزقون أيضاً بأطفال كثيرين
بأطفال كثيرين
بأطفال كثيرين

دُرْنَ . . . ودُرْنَ
أيتها الفتيات الصغيرات
درن حول المصانع
فقريبا ستصبحن داخلها
دُرْن . . . ودُرْن
يا بنات الصيادين
يا بنات الفلاحين

العربية لغة هذا القمر



سيظل اليوم الثامن من شهر فبراير سنة ٨٥ نقطة مضيئة فى تاريخ المنطقة العربية فهذا اليوم هو التاريخ الحقيقى لدخول العرب عصر الفضاء عندما انطلق صاروخ من طراز « إيريان » يحمل فوق متنه القمر الصناعي العربي الأول عربسات من قاعدة إطلاقه فى مدينة كورو فى جيانا بأمريكا الجنوبية وليستقر فى مداره على بعد ٣٦٠٠٠ كيلو متر من سطح الأرض ويبقى ثابتاً فيه ليربط أجزاء الوطن العربي بعضها ببعض عن طريق شبكات الاتصالات الهاتفية ومحطات الإذاعة وقنوات التليفزيون . وبذلك تدخل المنطقة عصراً جديداً من تكنولوجيا الاتصال . كل ذلك من خلال ٢٦ قناة للاتصال ٧ منها للاتصال التليفزيونى بالإضافة إلى ٨٠٠٠ خط للاتصال الهاتفى أو التليفونى بالإضافة إلى قناة للبث التليفزيونى الجماعى .

ويزن القمر الصناعى العربي ١١٧٠ كيلو جرام عند الإطلاق أما وزنه فى مداره فيبلغ ٥٨٨ كيلو جراماً .

وتبلغ مقاييسه
٢,٢٦ م × ١,٦٤ م × ١,٤٩ م .

ويبلغ متوسط عمر القمر سبع سنوات .

ونظام الشبكة الفضائية العربية لا يختلف عن الأنظمة الأخرى . فهو يتكون من جزئين قسم فضائى وقسم أرضى . ويتكون القسم الفضائى من ثلاثة أقمار صناعية ، اثنان منها يعملان فى المدار الثابت على بعد ٣٦٠٠٠ كيلو متر بينما يبقى الثالث على الأرض فى وضع الاستعداد إذا ما طرأ أى عطل على القمرين الآخرين فى المدار .

أما القسم الأرضى فيضم محطات أرضية للإرسال والاستقبال فى كل عاصمة عربية وستعمل محطة الإرسال الرئيسية التى تمد القمر بالبرامج التى يذيعها من مدينة الرياض بالمملكة العربية السعودية وتوجد أيضاً محطة احتياطية فى مدينة تونس ●

الحياة في درجة ١٩٦ تحت الصفر

د. أميمة كامل

نتيجة للتقدم الهائل الذى حدث فى مجال الهندسة الوراثية وبيولوجيا الخلية الحية والفيزياء الحيوية ، كانت هذه الطفرة من الإنجازات العلمية للتحكم فى سلالات بعينها ورفع مستواها لتحقيق استفادة قصوى منها ، كما هو الحال فى بعض مجالات زراعة المحاصيل والحيوانات . وفى إطار البحوث التى دارت حول إمكانية التحكم فى الخلية ، كانت فكرة تجميد الأجنة للاستفادة منها فيما بعد .

إن العلم قدم تيسيرات هائلة لحفظ أجنة الماشية المنتجة للحوم بطريقة التجفيف بحالة متجمدة . وهذه الطريقة لم تعد سرا ، والمعلومات الكاملة عنها متوافرة فى جميع المصادر العلمية المتخصصة ، وقريبا سيتمكن العلماء من تطبيق هذه التكنولوجيا على البشر .

وتعتمد طريقة أو تكنولوجيا تجميد الخلايا الحية على غمر هذه الخلايات فى حمام من النيتروجين السائل ، وتكون قبل ذلك قد جففت تماما حتى يمكن تحاشى تكون بلورات الثلج التى تؤدى إلى الموت . وتجفيف الخلايا مما قد تحتويه من الماء كفيل بإيقاف جميع نشاطها البيولوجى قبل تجميدها .

وتستطيع هذه الخلايا المجففة المنكمشة أن تظل على هذه الحالة فى درجة (- ١٩٦°) مئوية لسنوات طويلة يمكن إعادتها بعدها لنشاطها الطبيعى بلا تلف .

والآن ما هى الفكرة وراء تجميد الحياة ؟

إن الشفرة السرية لحل مشكلة تجميد الحياة ليست فى عملية التجميد فى ذاتها ، فقد توصل العلماء منذ زمن طويل إلى معرفة التغيرات التى تطرأ على المادة الحية عند تبريدها ، كذلك لا توجد مشاكل فى الحفاظ عليها ، لكن المشكلة تكمن فى عملية « الإذابة » أو بمعنى آخر ، عملية استرجاع خلية حية محفوظة فى درجة الحرارة المنخفضة إلى درجة الحرارة العادية لتبدأ وظائفها البيولوجية الطبيعية . هذا هو لب المشكلة ؛ فهذه العملية تحتاج إلى كثير من الحرص والاستعدادات التكنولوجية ، وفى حالة الجنين البشرى فإن درجة الحرارة داخل الأنبوبة الفولاذية ترتفع من - ١٩٦° درجة مئوية إلى ٣٧° درجة مئوية التى هى درجة حرارة الجسم الطبيعية ، ويتم ذلك فى جهاز خاص لعمليات

الإذابة فى حجرة تحكم الكترونى كامل بعد ذلك يقوم العلماء بعملية إعادة الجنين المجمد إلى الحياة ، وذلك بعد التأكد من أن خلاياه تعمل وتتطور بصورة طبيعية ، كما يتم التأكد بواسطة المجهر من سلامة الكروموسومات - وهى التى تتحكم فى التطور الوراثى للطفل - وبمجرد التأكد من حيوية الجنين وسلامته ينقل على الفور إلى رحم الأم بطريقة سريعة وآمنة . .

لقد ظلت تكنولوجيا التجميد فى علم الأحياء تتقدم باطراد طيلة ٢٠ عاما منذ عام ١٩٤٩ ، وذلك عندما اكتشف العلماء إمكانية حفظ أجنة بعض الطيور فى درجات أكثر من ١٠٠ درجة تحت الصفر ، ثم تعاد بعد ذلك إلى حالتها الطبيعية . وتحقق هذا الإنجاز العظيم عندما أحكم العلماء قبضتهم على إمكانية تكوين طفل الأنابيب الشهير .

إن مثل هذا النجاح يجعل العلماء يتطلعون إلى آفاق أرحب فى هذا المجال ، عندما يتوقعون أنه بمجرد تجميد الجنين البشرى فإن الشيخوخة البيولوجية ستصبح بلا معنى .

فالجنين من الممكن أن يتواجد فى حالة من الحياة غير « المستقرة » أو المعلقة إلى مالا نهاية ، بشرط أن يكون قادرا على احتمال التجمد إلى درجة يصعب معها وجود أى نشاط حيوى آخر .

إن علماء الأنثروبولوجيا خلال القرون القادمة قد يقررون ما إذا كان من المفيد أن يستحضروا كائنا حيا من القرن العشرين ليجروا عليه تجارب فى التشريح المقارن حتى يتبينوا كيف اختلف سكان الأرض فى المستقبل عن إنسان القرن العشرين .

ترى هل يمكن فعلا أن يأتى ذلك اليوم الذى يحتاج فيه العالم إلى تخزين الحيوانات أو البشر بهذه الطريقة المجمدة ثم إيقاظهم بعد مائتين أو ألفين من السنين .

إن القضية ليست خيالا علميا لأنها ممكنة التنفيذ نظريا . ولعل حيوانات المزارع والبقر المجمدة وفئران التجارب وأطفال الأنابيب هى العناصر التى يرتكز عليها الأمل فى تحقيق هذا الهدف ●

منذ عام ١٩٦٧ بدأت شعوب المنطقة تفكر فى اقامة شبكة للاتصالات عبر الأقمار الصناعية تغطى المنطقة العربية وذلك من خلال بعض الدول العربية المشتركة فى « المنظمة الدولية للاتصالات اللاسلكية عبر الفضاء » « إنتيلسات » وقد أوصت تلك الدول العربية بضرورة الاستفادة من التقدم التكنولوجى فى مجال الاتصالات السلكية واللاسلكية وخاصة تكنولوجيا الأقمار الصناعية لمساندة الاعلام العربى .

وقد كان « لاتحاد الإذاعات العربية » دوره الهام فى دفع هذا المشروع ومحاولة استخدام الفضاء فى مجالات التنمية والإعلام فى الوطن العربى .

وفى عام ١٩٧٦ تم انشاء « اللجنة العربية المشتركة » لاستخدام الشبكة الفضائية العربية التى ضمت ممثلين عن جامعة الدول العربية والاتحاد العربى للمواصلات السلكية واللاسلكية واتحاد الإذاعات العربية واتحاد الصحفيين العرب والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم . وتم أيضا التوقيع على مشروع إنشاء المؤسسة العربية للاتصالات الفضائية (عرب سات) التى تسلمت مسئولية متابعة المشروع وتنفيذه .

وفى عام ١٩٨٠ تم إرسال العطاء لشبكة الأقمار الصناعية العربية على شركة ايروسبسيال الفرنسية وشركة ايروسبيس الأمريكية ●

خواطر من زمن الحداد والجراد

التزام الحدود

فى كل يوم نفتح أعيننا على جريدة الصباح فتصدمنا حوادث الجريمة والقتل ، وأخبار التعصب والتطرف والعدوان التى تنفجر ألغامها فى جهات الأرض الأربع ، وتنذر بتفجر ألغام أخرى أفظع وأكبر خطراً على مصير الكرة الأرضية والجنس البشرى . كل هذه أمور لم تعد تثير الدهشة والاستنكار ، وان أثارتها فللحظات معدودة . فقد أصبح تجاوز الحدود أشبه بزاد يومى يقتات عليه أبناء هذه الأيام ، ولم تعد الكوارث شيئاً تشيب له نواصى الولدان كما كان يقال فى سالف الأزمان .

ما الذى جعل المصيبة عامة أو شبه عامة ؟ وما السّر وراء الشطط والتهور والتطرف بكل أشكالها وصورها البشعة لدى الأفراد والشعوب وفى ظل النظم المختلفة والمجتمعات المتقدمة والمتخلفة على السواء ؟

د. عبد الغفار مكاوى

إن الأسباب معقدة ومتشابكة . وجذورها ممتدة فى التاريخ الاجتماعى والسياسى والاقتصادى والعسكرى والعلمى فى عالمنا الحديث .

المهم فى هذا المجال الضيق أن نقف عند فكرة الحدّ نفسها ونحاول أن نبحث عن سبب واحد يفسّر لنا هذه الظاهرة التى توشك أن تكون هى وباء العصر ألا وهى تجاوز الحدود .

الحدُّ مفهوم يدل على فاصل أو حاجز يشطر المكان أو المجال إلى قسمين : ما دون الحدّ وما وراءه . ونحن نعرف الحدود بمعناها المادى والسياسى عندما نعبر حدود بلد إلى بلد آخر ، كما نحسُّ معانيها الأخلاقية والمعرفية والانسانية عندما نسمع إنساناً يقول لإنسان آخر فى غضب لا يخفيه : الزم حدودك . كل شىء وله حّد . الطموح له حدّ . والطاقة على الصبر والاحتمال لها حدود . . . إلى آخر هذه التعبيرات الشائعة .

تنبه الاغريق إلى هذه الأفكار المرتبطة بالحدّ وضرورة التزامه منذ فجر حضارتهم وقبل بداية التفكير الفلسفى والعلمى بمعناهما الدقيق . فلم يكن من قبيل المصادفة أن يعبر حكماؤهم السبعة المشهورون ـ الذين عاشوا بين القرنين السابع والسادس قبل الميلاد واختلفت أسماؤهم وحكاياتهم منذ العصور القديمة نفسها حتى العصر الحديث ـ لم يكن من قبيل المصادفة أن يعبروا فى الحكم والأمثال المأثورة عنهم عن ضرورة التزام الحدود التى تقتضيها الطبيعة البشرية ، وتفرض على الانسان التواضع والعدْل والاعتدال ، سرت حكمتهم الشعبية هذه فى عروق الحياة اليونانية والتفكير والأدب والفن . ولعل أهم هذه الحكم هى الحكمة المشهورة التى كانت منقوشة على معبد « دِلْفْ » وصارت بعد ذلك شعار سقراط ودليل حياته وتفكيره ورسالته العقلية : « اعرف نفسك » ـ أى اعرف نفسك بنفسك ، اعلم أنك مجرد إنسان ولست إلهاً ولا رباً من أرباب الأوليمب اذا تنكبت هذه الوصية فقد وقعت فى الخطيئة الكبرى ، وتردّيت فى هوّة « الهيبريس » أو الغطرسة وادعاء المطلق الذى لا يملكه أى إنسان بحكم أنه إنسان ، أى بحكم أنه كائن وسط بين الوحش والاله ، وإذا مال به الكبْر والطموح أو الجهل والاستبداد إلى أحدهما فقد حق عليه عقاب ربة العقاب (الينميزيس) التى تقتص من كل من يتجاوز الحدود . . ولسْنا فى حاجة إلى سْرد أمثلة من الحكم الأخرى المأثورة عنهم لنبين أن حكمتهم هى الحكمة اليونانية نفسها كما تجلّت فى محاورات أفلاطون وأخلاق أرسطو وروائع سوفوكليس وخصوصاً أوديب وأنتيجون . ويكفى أن نقول إن النزعة الانسانية المتصلة فى التراث الغربى تقوم على نظريات الوسط الذهبى التى نادى بها أرسطو فى تحديده للفضيلة التى تكون وسطاً بين طرفين متطرفين ، وأنها تعتمد قبل ذلك على أقوال أولئك الحكماء السبعة المجهولين مثل « لا تتطرف فى شىء » و « الحدّ أفضل الأشياء » . . .

وسيطول بنا القول و « يتجاوز حدوده » لو حاولنا أن نتتبع فكرة الحدّ فى التراث الغربى أو العربى . فكل الفلسفات تراعى حدوداً يرسمها العقل ، وفلسفة (كانط) النقدية التى تعدُّ أساس الفكر الحديث بعد بدايته على يد ديكارت ـ هى فى صميمها فلسفة الحدّ الذى ينبغى أن تلتزم به المعرفة البشرية لكى لا تضل فى متاهات الطموح العقيم ولا تقع فى مهاوى التناقض والخطأ . وغنى عن الذكر أن الاسلام والحضارة الاسلامية يقومان على التوسط والاعتدال والعدل ، ويذكران الانسان دائماً بأنه لم يخلق عبثاً ؛ وأنه كادح إلى ربه . كدحاً فملاقيه . كما يذكر الأمة بالاعتدال حين يقول فى هذه الآية الجامعة من سورة البقرة : « وكذلك جعلناكم أمةً وسطاً لتكونوا شهداء على الناس » . .

ومع ذلك فإن حضارة العرب وحضارة الغرب لم يخل تاريخهما من التطرف وإهدار العقل والعدْل وتجاوز كل الحدود ، شأنهما فى ذلك شأن كل الحضارات . ومن يقرأ كتاباً واحداً فى التاريخ البشرى العام لابد أن يخرج منه وقد استقرت فى حلقه وجوفه جبال الملح المرة ولا بد أن

يسأل نفسه كيف أمكن أن يكون تاريخ الانسان فى أحد جوانبه هو تاريخ التطرف وخرْق كل الحدود الممكنة والمستحيلة على السواء ؟ كيف أمكنه أن ينقلب فى بعض اللحظات والمواقف التاريخية إلى وحش أفظع من كل وحش ، يمثل بجثث أعدائه على أفظع صورة بل يخرج جثث الأموات منهم ويعيد شنقها والتمثيل ببقاياها ؟

يمكنك أن ترد على هذا بقولك : ولكن التاريخ يشهد كذلك على وجود قمم مضيئة من النبل والفداء وصل إليها القلة من الأبطال والشهداء فى سبيل المبدأ والعقيدة والاصلاح والتغيير . ولكن هذا الرد نفسه يدل كذلك على قدرة الانسان وميله الدائم إلى تجاوز كل حد ؛ سواء فى اتجاه الحضيض أو فى اتجاه القمم ! .

ونعود إلى السؤال الذى بدأنا منه : ما الحد الذى يجب الالتزام به ؟ كيف نحدده وأين نجده ؟

الجواب عسير . ولكن يكفى القول بأن هذا الحدّ هو الانسان نفسه . إنه هو الذى يعيّنه ، وهو الذى يتخطاه وإنسانيته هى التى تبين له علامة المرور الخضراء أو الحمراء . صحيح أن التاريخ والحياة اليومية يؤكدان انه لا يعرف حداً يتوقف عنده فى طموحه إلى العلم والمعرفة أو اللذة والمال والشهرة ، أو التسلط والطغيان . وهو فى هذا يتجاوز الحدود التى تضعها طبيعته الانسانية نفسها فينسى أو يتناسى أنه بشر مؤقت محدود فان . ما الذى يذكره بالحدّ إذن مادام يتخطى حدوده بحكم طبيعته نفسها ؟

أعتقد - إن لم أكن مخطئاً - أنه هو « الآخر » موجود الشخص الآخر ، هو وجوده الجسدى والمعنوى ، سعادته ومصيره ، قيمته وكيانه الفريد الذى يستحق الاحترام - فلا يعامل من ناحية كأنه البهيم ، أو ناحية أخرى كأنه الاله . كل هذا يعين للانسان الحدّ أو الصنم المعبود ويعلمه فى كل لحظة أن يحترم الحدود . إنه لن يفعل هذا بمحض اختياره ، ولن يُقدم عليه عن حب وإحسان مفطور فيه بل سيضطر إليه بحكم وجوده فى مجتمع وارتباطه بآخرين يلزمونه بالتنازل عن بعض أنانية الذئاب والتوقيع بمشيئته على « العقد الاجتماعى » . ولسنا فى حاجة إلى الكلام عن فلسفة هوبز السياسية أو أصحاب العقد الاجتماعى أو فلسفة فشته المثالية التى تنبهت إلى أن وجود « الأنا » الأخرى أو « الأنت » التى نحبها ونتعاطف معها ونشاركها هى العاصم الوحيد من طغيان « الأنا المطلقة » واستبدادها الذى ينفى كل وجود عداها ويهددها هى نفسها بتدمير نفسها . لا حاجة بى إلى مثل هذه التفصيلات . « فالآخر » أو « الأنت » هو الحدّ الذى لابد من التوقف عنده والالتزام به . ولن يتوافر هذا إلا فى ظل النظم الاجتماعية التى تحترم « الأخر » وتعطيه الحق كل الحق فى الوجود والكرامة والسعادة والاعتراض وقول « لا » . لن يتوافر إلا فى ظل النظم التى تكفل تحقيق الديموقراطية وتقوم على الشورى . ومالم يتمّ هذا فلا أمل فى حياة إنسانية ، ولا مفرّ من أن تظل حياتنا معرّضة لتجاوز كل الحدود ●

اللغة والحياة المعاصرة

علم اللغة التطبيقي

د . محمود فهمى حجازى

تدرك المجتمعات المتقدمة بصورة متزايدة أهمية اللغة فى الحياة المعاصرة . وقد زاد الوعى بذلك مع التقدم الكبير فى وسائل الاتصال الجماهيرى وفى إطار سهولة المواصلات والرغبة المتجددة فى الحصول على العلم والمعلومات. يتطلب هذا الموقف الجديد حاجة متزايدة إلى استخدام اللغة الوطنية والافادة من اللغات العالمية على نحو يحقق الفاعلية والسرعة والدقة . وأدى هذا إلى نشوء فروع جديدة من البحث اللغوى تعنى بهذه القضايا العملية . يبحث علم اللغة التطبيقى هذه القضايا ، وله مؤسساته الكبيرة وفروعه المتعددة ومشروعاته على المستويات القومية والاقليمية والعالمية . بدأت الدول الكبرى تؤسس لبحث القضايا اللغوية المعاصرة وللتخطيط للتنمية اللغوية عدة مؤسسات كبيرة متخصصة ، وجعلت المنظمات الدولية لقضايا اللغة عدة إدارات ومؤسسات تقوم بالبحث والتخطيط والتنفيذ لمشروعات لغوية تطبيقية .

يبحث علم اللغة التطبيقى - بالمعنى العام لهذا المصطلح - قضايا التنمية اللغوية ، وفى مقدمتها التخطيط اللغوى وقضايا تعليم اللغات ، ويعنى - أيضاً - بعلم المصطلحات وبنوك المصطلحات ، ويبحث كذلك فى علم الترجمة ، يتناول أيضاً صناعة المعجمات بأنواعها المختلفة ، ويفيد - بالضرورة - من الحاسب الآلى ومن كل ما يتيحه العلم الحديث من أجل تلبية الحاجات اللغوية المعاصرة .

إن علم اللغة التطبيقى لا يبحث القضايا الأساسية التى تهم الباحثين وحدهم ، ولكنه يتناول موضوعات لغوية ذات أبعاد اجتماعية واضحة . يحاول بالخبرة العالمية ربط البحث اللغوى الدقيق بكل ما يجعل التواصل اللغوى فى الحياة المعاصرة سهلا وفعالاً ومؤثراً. إن اللغة أصوات تكون مفردات تكون جملا تحمل المعنى ، ولكنها - فوق هذا كله - ذات وظائف متعددة فى الحياة اليومية لا تقتصر على الأدب ، فاللغة أداة التواصل الأولى فى الحياة اليومية وفى العلم وفى الاقتصاد وفى السياسة وفى كل جوانب الحياة .

وكثيراً ما تكون الحواجز اللغوية معوقات فى طريق النهضة الثقافية والرقى الاجتماعى ، وتؤدى مشكلات التعدد اللغوى فى بعض الدول إلى انقسامات وحروب .

أما فى العالم العربى فقد حدث منذ بداية النهضة الحديثة تحول كبير فى الموقف اللغوى . كان للصحافة العربية دور كبير فى تقريب آلاف المصطلحات وألفاظ الحضارة من ملايين القراء وأصبحت المؤسسات التعليمية والإعلامية تؤثر تأثيراً حاسماً فى تشكيل ملامح الواقع اللغوى ، وهى مسئولية جديدة تفرض التفكير الجاد فى المستوى اللغوى الذى يقدم عن طريق هذه المؤسسات، فى إطار ضرورة وضوح الرؤية تجاه المستقبل اللغوى لهذه المنطقة. تقوم المجامع اللغوية - وفى مقدمتها مجمع اللغة العربية بالقاهرة - بعمل كبير فى مجالات المصطلحات وفى أصول اللغة . ولكن هذا العمل الممتاز يمكن أن يؤتى مزيداً من ثماره فى إطار خطة شاملة للتنمية اللغوية. ويعد العالم العربى من أكثر مناطق العالم حاجة إلى خطة لغوية واضحة الأهداف .

اللغة العربية ليست لغة العرب وحدهم ، ولكنها - أيضاً - لغة الحضارة الاسلامية فى عصر ازدهارها ، وهى رمز الأصالة والانتماء بالنسبة للمجتمعات الاسلامية المعاصرة فى العالم كله . تهتم بها المؤسسات التعليمية فى كل أنحاء العالم الاسلامى ، هى مادة دراسية فى آلاف المدارس والمعاهد فى المنطقة الممتدة من نيجيريا ومالى فى غرب افريقيا حتى ماليزيا وأندونيسيا فى أقصى جنوب شرقى آسيا . وتطرح المنافسة الدولية فى تعليم اللغات قضايا جديدة للبحث والتدريب وإعداد الخبراء والكتب والوسائل التعليمية الفعالة . وفوق هذا كله فقد أصبحت اللغة العربية منذ ١٩٧٠ وبشكل متزايد لغة عمل فى عدد من المنظمات الدولية ، وهذه مسئولية جديدة لم يعد النهوض بها على النحو المنشود يمكن أن يتم دون الوعى بالمشكلات القائمة ووضع الحلول لها .

ولهذا كله فإن هذه المتابعة الأسبوعية عن اللغة والحياة المعاصرة محاولة فى أن يصبح الوعى اللغوى بالواقع المعاصر من المكونات الأساسية لفكر المثقف العربى . ●

للكاتب الألمانى
فولفجانج بورشرت
ترجمة د. منى نويشى

واحد من الجيل الضائع ، الجيل المخدوع . بلا جذور ولا وطن ولا أمل ولا وداع . الجيل الذى رجع إلى بلده بعد الحرب العالمية الثانية فوجد صحراء من الأنقاض فى كل مكان ؛ مدينته أنقاض ، بيته أنقاض ، قيمه ومثله وأحلامه أنقاض . شمسه صغيرة ، حبه وحشى ، شبابه بلا شباب . الأيتام يصرخون فى الظلام . الآباء والأمهات تحت التراب ، العنكبوت والجرذان تعشش فى الجحور وتتغذى على جثث الموتى . الأبطال والزعماء الجوف أوثان ممرغة فى الرماد .

الأرض خربة والسماء خاوية . والزوجة فى أحضان رجل آخر . وصرخ « بورشرت » فى قصائده القليلة ، وقصصه القصيرة ومسرحيته الوحيدة صرخات تلسع الآذان وتفتح الأعين وتحطم السدود وتوقظ الأحياء الموتى . . .

وفولفجانج بورشرت هو أحد أبناء هذا الجيل المتعب الجائع المهان ، بل هو أصدق من عبّر عنه بصوت ما يزال يجرح القلب ويدوى فى سمع الأجيال . ولد فى سنة ١٩٢١ بمدينة هامبورج . اشتغل فى بداية حياته ببيع الكتب ، ثم أصبح ممثلاً فى مدينة لونبرج . وجنّد فى سنة ١٩٤١ ، وجرح جرحاً خطيراً سنة ١٩٤٢ . ثم وضع فى السجن لاحتجاجه على الفاشية . وحكم عليه بالإعدام ، ثم أرسلوه إلى الجبهة الشرقية لينفذ فيه الحكم بطريقة أخرى ! وأصيب بمرض خطير فسرّح من الخدمة سنة ١٩٤٣ ، ورجع إلى التمثيل فى مسارح المنوعات بمدينة هامبورج ، وعمل ــ بعد ذلك ــ بالإخراج . عاوده المرض من أثر جرحه القديم ، وتطوع أصدقاؤه لإرساله للاستشفاء فى سويسرا ، ولكنه مات فى مدينة بازل (بال) وهو فى السادسة والعشرين من عمره سنة ١٩٤٧ .

ونشر معظم إنتاجه بعد موته ، كما عرضت مسرحيته « أمام الباب » بنجاح هائل على كل المسارح الألمانية ولا زالت تمثل حتى الآن ، وتذكر الناس بالجيل الضائع ، الذى عاد إلى وطنه فوجد نفسه بلا وطن !

إليك إحدى قصصه اللاهثة ، تتبعها القاهرة بقصتين أخريين فى أعدادها القادمة .

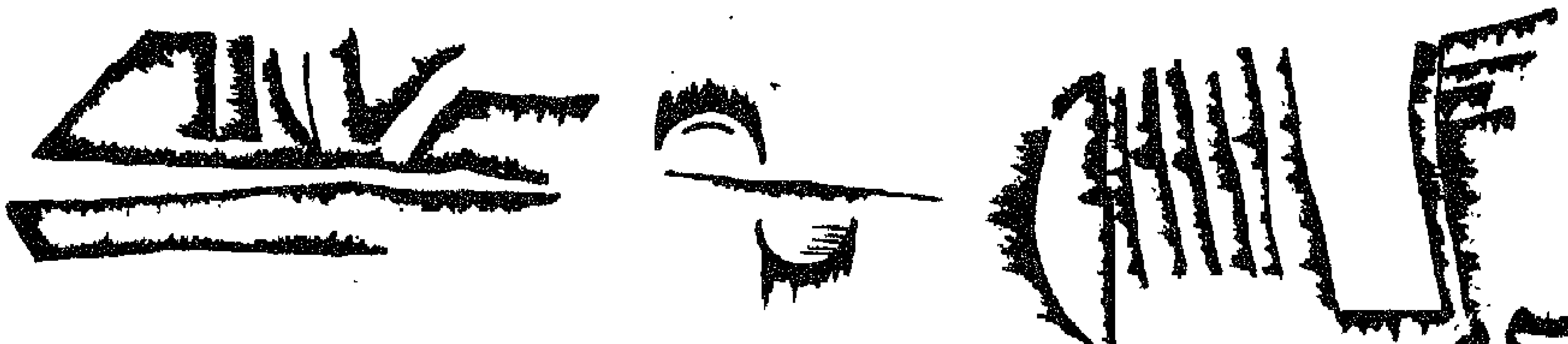
القاهرة

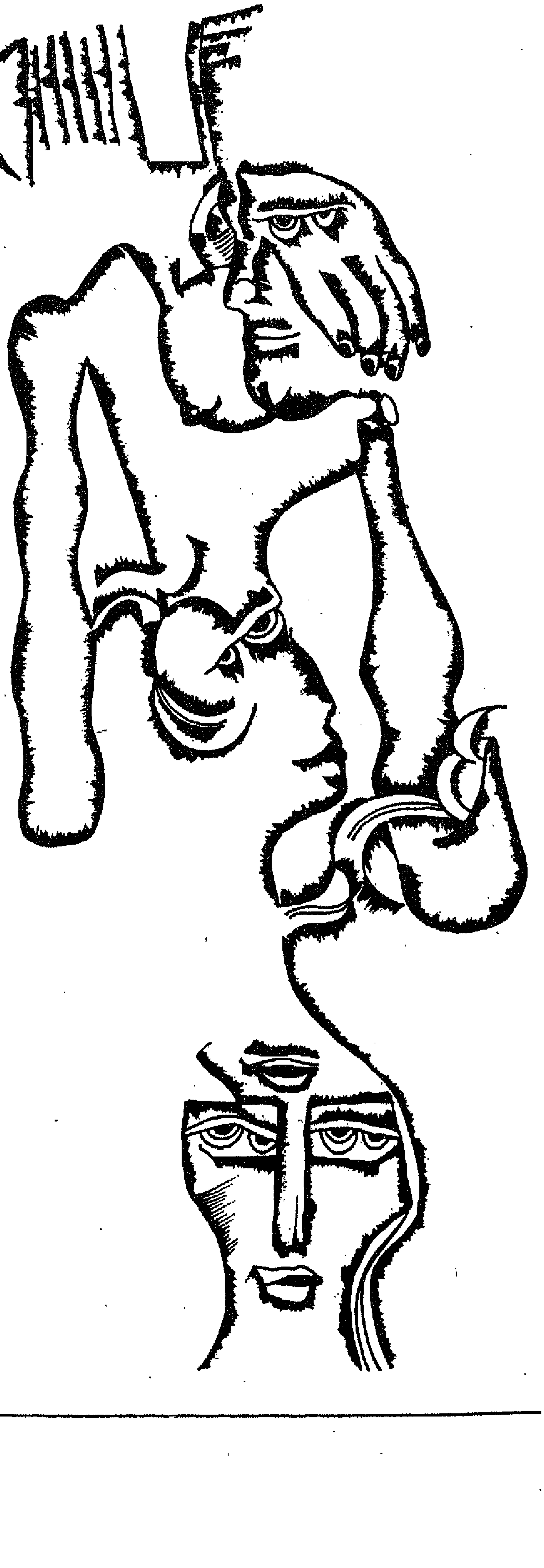
الملوك الثلاثة المعتمون

أخذ يتحسّس طريقه فى الضاحية المظلمة . كانت البيوت متهدمة فى مواجهة السماء . وكان القمر غائباً والأسفلت يئن مفزوعاً من وقع الخطى المتأخرة . ثم وجد لوحاً خشبياً قديماً ، وخطا بقدمه على اللوح العفن فتنهد وانكسر . كانت رائحته حلوة وكان هشاً .

رجع يتخذ طريقه ثانية فى الضاحية المظلمة . لم تكن هناك نجوم فى السماء . وعندما فتح الباب فوجىء بعيون زوجته الزرقاء الشاحبة وهى تظهر من خلال وجه متعب ، كان تنفسها الدافىء فى شدة البرودة ، يتكثف فى هواء الحجرة محدثاً لوناً أبيض . ضغط بركبته المهزولة على الخشب الهش فكسره وتنهد الخشب ، ثم انطلقت منه رائحة حلوة طرية ملأت الحجرة ، وأخذ قطعة من الخشب وشمها بأنفه . ثم ضحك بهدوء لأن رائحة الخشب الهش تشبه رائحة الكعك . قالت زوجته لا تضحك إنه نائم .

وضع الرجل قطعة الخشب الهش فى الموقد المصنوع من الصفيح فأخذت تشتعل وترسل حفنة من اللهب الدافىء الذى انتشر فى هواء الحجرة ، وانعكس ضوء اللهب على وجه صغير مستدير وبالرغم من أن ذلك الوجه الصغير لم يتجاوز عمره ساعة واحدة فقد كان واضح المعالم ، يحتوى على أذنين وأنف وفم وعينين . وبالرغم من أن الطفل كان نائماً ، فقد كانت عيناه واسعتين وكان فمه مفتوحاً وتنفسه بطيئاً . والأنف والأذنان موردتين . قالت الأم لنفسها إنه يعيش ونام الوجه الصغير . قال الرجل لزوجته « هناك قطعة كويكر » . قالت الأم « نعم . هذا شىء جميل . الجو بارد . أخذ الرجل قطعة من الخشب الحلو الهش وأشعلها . قال لنفسه لقد حصلت على طفلها وهى الآن ترتعد من البرد . ولكنه لم يجد أمامه أحداً يمكنه أن يلطمه فى وجهه جزاء على ذلك . وعندما رفع غطاء الموقد سقطت حفنة الضوء مرة أخرى على وجه الطفل النائم . قالت المرأة بصوت خافت « انظر ! إنه أشبه بهالة القديس »





[هالة القديس . . !] قال هذا لنفسه ولكنه لم يجد أمامه أحداً يلطمه فى وجهه .

كان هناك بعض الأشخاص يقفون بالباب . قالوا: « لقد رأينا الضوء فى النافذة . نريد أن نستريح عشر دقائق » .

قال لهم الرجل : « ولكن لدينا طفل » لم يقولوا شيئا ودخلوا الحجرة بالرغم من ذلك ، ونفخوا الضباب من أنوفهم ورفعوا أقدامهم إلى أعلى . همسوا قائلين : نحن فى غاية الهدوء . ثم سقط الضوء عليهم .

كانوا ثلاثة فى ثلاث بذلات عسكرية قديمة . كان بيد أحدهم ورق مقوى ؛ وكان مع الآخر كيس ، أما الثالث فكان بلا يدين . قال: « إنى أرتعد من البرد » ورفع عقب السيجارة إلى أعلى . عندئذ أدار جيب المعطف ناحية الرجل . كان به دخان وورق سجائر رقيق . لفوا سيجارتين . قالت المرأة : « لا ، الطفل » .

خرج الأربعة ليقفوا أمام الباب وكانت سجائرهم المشتعلة أربعاً فقط فى الظلام . وكان أحدهم يربط ساقيه الغليظتين . أخرج من كيسه قطعة خشبية . قال : حمار نحته فى سبعة أشهر . من أجل الطفل . قال هذا وأعطاه للرجل . سأله الرجل : ما بال ساقك ؟ . . قال الرجل ، الذى نحت الحمار : ماء . من الجوع . سأل الرجل : والآخر ، الثالث ؟ وتحسَّس الحمار بيديه فى الظلام . ارتعد الثالث فى بذلته العسكرية وهمس : لا شىء . إنها الأعصاب . كنا خائفين جدا . ثم أطفأوا سجائرهم ودخلوا الحجرة . جلس الرجال الأربعة رافعين أرجلهم وراحوا ينظرون للوجه الصغير النائم . أخرج الرجل الذى كان يرتعد من علبة الكرتون قطعتين من الحلوى الصفراء وقال : « للزوجة » فتحت المرأة عينيها الشاحبتين الزرقاوين بشدة عندما رأت الرجال الثلاثة المعتمين منحنين فوق الطفل . كانت خائفة . ولكن الطفل مَدَّ ساقيه إلى صدورهم وصرخ صرخة قوية جعلت الرجال المعتمين يرفعون أقدامهم ويتسللون إلى الباب . وهناك أحنوا رءوسهم مرة أخرى ثم خرجوا إلى الظلام . تابعهم الرجل بنظراته . قال لزوجته : « إنهم قديسون من نوع عجيب » ثم أغلق الباب وتمتم : « قديسون رائعون » ونظر إلى الكويكر . ولكنه لم ير قبضة يديه . همست زوجته « ولكن الطفل صرخ ، صرخ صراخاً حاداً وعندئذ ذهبوا . انظر إليه كيف يبدو الآن نشيطا » .

قالت هذا باعتزاز . وفتح الوجه الصغير فمه وصرخ . سألها زوجها : « هل يبكى ؟ » أجابته : « كلا . أعتقد أنه يضحك » . [تناول قطعة من الخشب الهش وأخذ يشمها وقال : « رائحتها مثل رائحة الكعك . لذيذة جدا » . قالت له المرأة « اليوم أيضا هو عيد الميلاد » تمتم قائلا : « نعم عيد الميلاد » .

وسقطت من الموقد حفنة من الضوء الساطع على الوجه الصغير المستغرق فى النعاس ●

أسطورة العزيمة وعقدة الخواجة

هانى الحلوانى

أعلم أن مقالى هذا سيثير الكثيرين ضدى لأنى أحاول المساس بالتابو الذى صنعوه بأنفسهم لأنفسهم ، وهذا التابو يتمثل بصورة محددة فى فيلم « العزيمة » الذى أخرجه كمال سليم (١٩٣٩) وتمثلت الطقوس التى تقام لهذا التابو فى كتابات النقاد المتخصصين وغير المتخصصين ، والتى تأرجحت بين الحماس الهوجائى ، مستخدمة فى ذلك كل أفعال التفضيل الممكنة (أروع وأعظم وأفضل . . . الخ) وبين الإعجاب الهادىء نسبياً (الأكثر صدقا وحذقا ، الفيلم الرائد . . . الخ) ولكن حقيقة الأمر ، أن هذا الفيلم الأفضل والأعظم ، لم يتنبه إليه أحد ـ رغم نجاحه التجارى الساحق والذى سنرجع إلى أسبابه فى موضع لاحق من هذا المقال ـ إلا بعد أن كتب عنه المؤرخ والناقد الفرنسى جورج سادول فى كتابه « قاموس الأفلام » وفى موسوعته عن « تاريخ السينما » (السينما فى الوطن العربى ، جان الكسان ، ص٥٢ ، ٥٣) فقال «إن فيلم العزيمة « أحسن فيلم مصرى ظهر فى الفترة الواقعة بين ١٩٣٠ـ١٩٤٥ ، وهو يرسم بفن أكسير الحياة فى الأحياء الشعبية فى مدينة القاهرة ، ويستحق هذا الفيلم أن يقارن بأنجح الأفلام الفرنسية الكبيرة التى ظهرت قبل الحرب العالمية الأخيرة» وقد اختار سادول المخرج كمال سليم فى قاموس السينمائيين (نفس المرجع لجان الكسان ، نفس الصفحة) ضمن أحسن مخرجى السينما فى العالم حيث قال إن « كمال سليم ، مخرج مصرى ، ولد فى سنة ١٩١٣ ومات سنة ١٩٤٥ ، أحسن سينمائى مصرى ظهر فى الفترة الواقعة بين سنة ١٩٣٠ وسنة ١٩٤٥ . فهو الوحيد الذى استطاع أن يصور الواقع الاجتماعى لبلده فى فيلم (العزيمة) وهو أحسن أفلامه » . كان هذا بعد أن زار سادول مصر عام ١٩٦٥ وطلب مشاهدة بعض الأفلام المصرية القديمة ، حيث تعرض له القائمون على الأمر فى ذلك الوقت بعض هذه الأفلام ومنها فيلم العزيمة . وما إن عاد سادول وكتب رأيه هذا حتى أقيم التابو وأحاط به الكثير من النقاد كسدنة المعبد الآيل للسقوط .

ونظرا لأن عقدة الخواجة ظلت هى العقدة التى تحكم تصرفاتنا لفترات طويلة ، فقد كان طبيعيا أن يزداد تقديس الكثيرين لهذا الفيلم عندما يضم أستاذ له أهميته العالمية صوته إلى صوت سادول ممجدا فيلم العزيمة ، أما الأستاذ الجديد فهو « ريموند ويليم بيكر » الأستاذ بمعهد ويليامز بالولايات المتحدة الذى جاء إلى مصر عام ١٩٦٨ للإعداد لدراسة التحولات السياسية والاجتماعية والاقتصادية فى مصر إبان عصر عبد الناصر ، فشاهد ما يزيد على مائة فيلم مصرى اختيرت له بطريقة عفوية . وفى دراسته التى كتبها بعنوان « مصر ناصر . . السلطة الأيديولوجيا والتطور السياسى » (المنشور بجامعة هارفارد) راجع : مصطفى درويش ، مصر فى الأطياف . . نظرة أمريكية إلى السينما المصرية . . مجلة الفنون ، ع ٢٠ ص٧٢ وما يليها) ، كتب هذا الأستاذ إن فيلم : « العزيمة هو الفيلم الذى فتح الطريق أمام أفلام الفئة الأولى (أفلام الواقعية الاجتماعية ذات المحتوى السياسى الضمنى) . . . ومن هنا فليس غريبا أن تجد الواقعية النقدية ، وهى جوهر ما أرسته « العزيمة » من تقاليد التعبير الأكثر صدقا وحذقا ، تجده فى أفلام تتناول الطبقات المتوسطة ، ولا سيما الفئات الدنيا منها ، تلك الفئات التى لعبت دوراً بالغ الأهمية فى الحياة السياسية بمصر ما بعد الثورة » .

فهل فيلم العزيمة حقا هو الفيلم الذى يجب أن نعتبره البداية الحقيقية للواقعية فى السينما المصرية ؟ أم أن عقدة الخواجة هى التى حولت هذا الفيلم الميلودرامى الفج إلى أسطورة ؟ وهل حقا أن كمال سليم ، وهو المخرج لهذا الفيلم والذى (قدم روائعه الواقعية . . !!) بعد ذلك شهداء الغرام والبؤساء (١٩٤٤) وليلة الجمعة (١٩٤٥) هو أول فنان تقدمى يعمل فى ميدان السينما المصرية « ولو أن العمر امتد بهذه الموهبة الواعية لأثرت الشاشة بأعمال أخرى كثيرة رفيعة المستوى » ؟ !! (جان الكسان ، المرجع السابق ، ص ٥١) .

إن الادعاء بتقدمية كمال سليم ووعيه بقضايا مجتمعه وعصره تكذبها كل أفلامه التالية لفيلم العزيمة ـ بصرف النظر عن الأفلام السابقة له . وكلها أفلام هزيلة وتجارية وتكساد تغص بميلودراميتها الفجة ، رغم اعتماده فى معظمها على شوامخ الأدب العالمى ، لكنه لم ير فى هذه الشوامخ سوى جانبها الميلودرامى فقط . أما إذا نظرنا إلى درة الدرر وفيلم الأفلام « العزيمة » فسنجد أن أكثر المتحمسين لهذا الفيلم ، وهو الأستاذ الناقد محمد السيد شوشة فى مقدمته التى أعدها لسيناريو الفيلم (ص ٣٠) ، يعترف بأن « شخصية البطل شخصية تراجيدية بطلها القدر الذى لا سلطان له عليه » ثم يعود فيؤكد (ص ٣١) أنه « قد لعبت المصادفة دورا هاماً فى الفيلم ، وجعلت منه ميلودراما تقوم على المصادفات » .

إن نجاح الفيلم تجاريا وقت عرضه لا يرجع إلى واقعيته بقدر ما يرجع إلى سببين رئيسيين :

أولهما : أن الفيلم يتوافق مع مفهوم الجمهور للسينما باعتبارها وسيلة للتسلية من جانب ، ومن جانب آخر باعتبارها وسيلة كالحلم ، يحاول الحالم من خلالها تعويض قهره الاجتماعى بإشباع رغباته المقهورة أو الممنوعة نتيجة ظروف المجتمع .

فكما يرى الفيلسوف الفرنسى جابرييل مارسيل أن « متفرج السينما يجد نفسه فى حالة بين اليقظة والنوم ، مما يشيع فيه خيالات ورؤى تشبه خيالات ورؤى المنوم مغناطيسيا » . (مقال : العوامل المؤثرة فى موقف المتفرج من الفيلم المصرى ، فتحى فرج ، مجلة السينما والمسرح ، ع ٥٣ـ٥٤ ، ص ١٠١)

ثانيهما : خضوع الفيلم لكل مواصفات الفيلم التجارى الناجح ، بداية من الاعتماد على نظام النجوم المتوارث عن السينما الهوليودية ، حيث قام ببطولته اثنان من أهم نجوم السينما المصرية وقتئذ (فاطمة رشدى وحسين صدقى) مروراً بالحدوتة المثالية المسلية ، التى تفسر الواقع من خلال الصدفة وسيطرة القدر ، والتى نتفق مع الناقد فتحى فرج (نفس المقال ونفس الصفحة) فى أن مثل هذا الواقع ولاشك « يلقى ترحيبا من المتفرج لأنه لا يطالبه بتفهم تعقدات الواقع الفعلى ، أو يقوده إلى ممارسة إيجابية لوجوده » . هذا بالإضافة إلى العوامل الأخرى مثل شهرة المخرج التى حققها فى أفلامه السابقة على العزيمة ، والإبهار الشكلى المعتمد على كثافة المجاميع والمشاجرات والأغانى ، وأول قبلة جنسية صريحة فى تاريخ السينما المصرية ، كما اعترف بذلك ناقد العزيمة الأستاذ شوشة .

وهناك عامل آخر آثرت أن أتحدث عنه وحده بعيداً عن العوامل السابقة لأهميته البالغة ، وهو أسلوب كمال سليم فى رسم شخصياته ، خاصة شخصية « نزيه باشا » الرجل الخيِّر ، العقلانى ، الذى يقف بجانب البطل ، ويقدم له كل المساعدات الممكنة ؛ فهو الذى يمول له المشروع ، وبعد تبديد الأموال على يد ابن هذا الباشا « عدلى » يسرع الباشا بمنح محمد أفندى حنفى كارت توصية ليلتحق بالعمل فى إحدى الشركات . وبعد ظهور براءة محمد من الاتهام الموجه إليه نتيجة ضياع أحد المستندات ، يسارع الباشا بتمويله من جديد لافتتاح مشروعه التجارى مع عدلى ابنه ، الذى استقام فجأة وأصبح بقدر المسئولية ويعتمد على نفسه .

وشخصية ذهنى باشا مدير الشركة ، الذى يوظف محمد فى شركته بعد استلامه كارت التوصية ، فإنه بعد ظهور البراءة يستدعى محمد ليعود إلى وظيفته ، مع صرف مرتبه بالكامل عن الشهور التى انقطع خلالها عن العمل ، بالإضافة إلى التعويض المناسب .

إن شخصية نزيه باشا هنا ، وهى تقدم الحل لمحمد ، تجسد لمتفرج ذلك العصر والعصور المشابهة صورة الباشا العصامى العطوف والخير ، وهو الصورة المثالية فى

فكر البورجوازية الصغيرة ، وتحقق السلام الاجتماعى المنشود بين الطبقات . ورغم هذا لا يقدم فيلم العزيمة من يدافع عن هذه النقطة ، فيقول الأستاذ شوشة مدافعا بحماس إن « شخصية الباشا من الشخصيات التى كانت موجودة فى المجتمع ، فلم يكن كل الباشوات أشراراً ، بل كان بينهم الأخيار طبعا » (ص ٣٠) ثم يتناقض الأستاذ شوشة مع نفسه فى معرض حديثه عن ذهنى باشا قائلا (ص ٣١) : « إن هذا لا يحدث فى الواقع إلا عن طريق القضاء ، اللهم إلا إذا كان باشوات ذلك العصر ، من الملائكة الأخيار » .

فهل يمكن لسدنة المعبد الادعاء بأن فيلم العزيمة هو الفيلم الرائد فى مسار المدرسة الواقعية فى السينما المصرية ؟ وأن كمال سليم هو الفنان التقدمى والرائد العظيم الذى «كان يحمل الكاميرا فى يده ويرسم بها ملامح المجتمع المصرى ، بأسلوب الناقد الذى يريد التغيير ، لأنه كان يهدف من وراء أفلامه إلى بناء مجتمع جديد » ؟ . . إن الأستاذ صلاح أبو سيف وهو تلميذ كمال سليم - رغم الفروق الشاسعة بينهما - يعترف فى برنامج تليفزيونى بأن كمال سليم كان شخصا شديد الغرور ، ويؤكد لنا الخواجة سادول هذه الحقيقة ، ويحدثنا عن حقيقة وعى كمال سليم بقضايا مجتمعه فى مقاله الذى نشره فى مجلة « سينما ٦٥ » الفرنسية والذى نشرت مجلة السينما والمسرح القاهرية (ع ٥٣-٥٤ ، ص ١٣١) ترجمة له يقول فيها عنه :
« كان يعيد مع رفاقه ، المرة تلو المرة كتابة قصة لا تتغير ، وتشبه إلى حد بعيد قصة حياته . . ولكن لم يكن ثمة أحد من المنتجين ليعير هذا المشروع اهتماما . . وفى نهاية الأمر التحق كمال بالعمل فى استديو مصر لقراءة السيناريوهات ، وأخيراً واتته الفرصة لإخراج فيلم تجارى ، وحاز الفيلم بعض النجاح مما أهله لتنفيذ المشروع الذى طالما داعب خياله وامتلك عليه حواسه » .

وفى النهاية إن فيلم العزيمة لا يعدو أن يكون فيلما ميلودراميا تجاريا ، نفذ بحرفية جيدة إلى حد كبير ، خاصة فى تصوير الحارة المصرية التى كانت جديدة إلى حد ما على السينما المصرية ، لكنه لا يمثل أية بداية للواقعية فى السينما المصرية ، ولا يعد فيلما رائداً بأية حال من الأحوال . أما متى يمكن اعتبار أن هذه المدرسة الواقعية قد بدأت فى السينما المصرية ؟ ومن هم أهم روادها ؟ فهذا ما سنحاول الإجابة عليه فى المقال القادم بإذن الله ●

جاء هذا البيان من عدد من الأدباء يمثلون وجهات نظر مختلفة حول العدد الأخير من مجلة الكرمل .

الكرمل ترتكب «مذبحة» شعرية

صدر العدد (١٤) من مجلة «الكرمل» ، كمدد عن الأدب المصرى فى السبعينيات . وقد ارتكبت المجلة ــ فى هذا العدد ــ جرما جسيما ، يتنافى مع حرية النشر ، وقواعده المستقرة ، فى احترام المادة المكتوبة ، وعدم التدخل فيها ــ بأى شكل ــ برغم أن لهذا العدد خصوصية تاريخية ، باعتباره توثيقا لظواهر الأدب المصرى الراهن ، الأمر الذى شكل «مذبحة» للشعر المصرى المنشور بالعدد .

وقد تبدى هذا الجرم فى الإنتهاكات التالية :

(١) عمد القائمون على المجلة إلى التشويه الكامل للغالبية العظمى من القصائد عن طريق تغيير بعض عناوين القصائد ، وحذف مقاطع وأجزاء كاملة وأبيات منها ، واضافة حروف وكلمات لضبط العروض الذى اضطرب نتيجة لهذا الحذف ، واعادة ترتيب ما تبقى من هذا العبث ، وفقا لمزاجية القائمين على المجلة ، إلى حد أن وصل الأمر بهم إلى حذف قصيدة لأحد الشعراء المشاركين فى العدد (الشاعر محمد عيد) . ولم تسلم «القصة» ــ أيضا ــ من هذا التشويه .

(٢) أن هذا الجرم قد خلق مسافة مفتعلة بين الفكر النظرى المطروح فى ندوة العدد وبين الإبداع الشعرى ــ كما شوهته المجلة ــ، الأمر الذى جعل أفكار الشعراء المشتركين فى الندوة توحى بأنها معزولة وفاقدة التماس والانسجام مع الإبداع الشعرى .

(٣) عمد القائمون على المجلة إلى حذف الدراسة الخاصة ببحث ظواهر الحداثة فى الشعر المصرى فى السبعينيات ، التى كتبها الزميل (محمد بدوى) ، والتى تكشف تمايز الشعر المصرى فى السبعينيات ، وانجازاته الخاصة . ويؤكد هذا الحذف ــ مع التشويه الذى تم للقصائد ــ قصدية هذا الجرم ، حتى يبدو هذا الشعر كرافد هامشى فى حركة الشعر العربى . وقد أكدت المجلة هذه الفرضية ، بنشر الشعر فى مساحة ضئيلة فى ذيل العدد ، على عكس التقليد الذى اتبعته المجلة طوال أعدادها السابقة .

ونحن إذا كنا ــ قبل هذا العدد (١٤) ــ ننظر إلى «الكرمل» باعتبارها أحد المنابر الثقافية الجادة وسط ركام النشر العربى ، فإننا ندين ونستنكر هذا الجرم ، وخاصة إذا ما ارتكبه مثقفون فلسطينيون من المفروض أن يعرفوا ــ تماما ــ مسؤولية الكلمة وفداحة انتهاكها . فهذا الجرم يكشف ــ ضمن ما يكشف ــ عن الآتى :

أولا : اهدار المجلة لأبسط المبادىء التى تحكم عملية النشر : إن تنشر المادة ــ أى مادة ــ بشكلها الكامل ، أولا تنشر . إن أهدار هذا المبدأ يعنى اهداراً لحرية الكاتب نفسه ، وتزييفاً لوعى القارىء ، بما يكشف عن تناقض مصداقية المجلة بين ما ترفعه من شعارات وأفكار وما تسلكه من ممارسات .

ثانيا : إن هذا الجرم ــ بكل ملابساته ــ يجعل المجلة ــ بكل أسف ــ طرفا فى الطابور الطويل فى الساحة العربية ، الذى يستخدم كأداة فى تزييف الوعى ، وترسيخ القيم البالية التى نطمح جميعا لتغييرها .

ثالثا : يمثل هذا الجرم خطورة اضافية ، باعتبارها العدد عددا توثيقيا يؤرخ للأدب المصرى ، فى مرحلة من أخطر المراحل التى مر بها الشعب العربى وتتبدى هذه الخطورة فى تزييف صورة الأدب المصرى ، فى هذه المرحلة ، وتضليل الوعى به لدى القراء والباحثين . وأننا نرى أن المجلة ــ بارتكابها هذا الجرم ــ تصبح حلقة اضافية فى الحصار المضروب على الشعر المصرى فى السبعينيات . وهى ــ بذلك ــ تقف فى نفس خندق القوى المضادة المتخلفة فى مصر ، التى تعوق حركة التقدم الأدبى ، والشعرى خاصة .

ومن ثم ، ونحن أمام فداحة هذا الجرم ، نرفض أى مبرر لارتكابه ، ونرفض أى تواطؤ مع الذات ، على حسابنا وحساب المبدأ . ونرفض ــ فى الوقت نفسه ــ الزج بنا ــ أو استخدام كتاباتنا ــ فيما يدور على الساحة العربية من ألاعيب وترهات سياسية هى ــ فى جوهرها ــ مضادة لمستقبل الإنسان العربى بأية حال من الأحوال .

وعلى ذلك ، فنحن ــ من واقع مسؤوليتنا أمام أنفسنا وأمام الجميع ــ نقرر بكل وضوح ، أن ما اقترفته المجلة من جرم لا يمثل حقيقة الأدب المصرى ، ونقرر أن قصائدنا التى نشرت فى العدد لا تمثلنا ، ولا تمثل الشعر المصرى فى شىء ، بل تمثل المدى الذى وصلت إليه المجلة فى انتهاك حقوق الكتاب وجميع مبادىء النشر .

إننا نتوجه إلى الاتحاد العام للكتاب والصحفين الفلسطينيين ــ الذى تصدر عنه المجلة ــ واتحاد الكتاب العرب ، وجميع المنظمات والأقلام المدافعة عن حقوق الإنسان العربى . . نتوجه إليهم ــ جميعا ــ حتى لا يصبح هذا الجرم تقليدا ساريا ، ومطالبة المجلة بنشر القصائد كاملة فى عددها التالى (١٥) ، والاعتذار الصريح للقراء والشعراء عن ارتكاب هذا الجرم الشنيع ، حفاظا على حرية الكاتب والإبداع العربيين ، اللذين نعمل ــ جميعا ــ من أجلهما .

الشعراء المصريون

● أحمد زرزور ● عبد المقصود عبد الكريم ● احمد طه ● عبد المنعم رمضان ● أمجد ريان ● محمد بدوى ● جمال القصاص
● محمد خلاف ● حسن طلب ● محمد سليمان ● حسين حودة ● محمد عيد ● حلمى سالم ● محمود نسيم
● رفعت سلام ● وليد منير

عبد الحليم نويرة
فنان أمين فقدناه
كشفت أعماله الجادة الغزو المبهر للموسيقى

أما إن هناك موسيقى مصرية متميزة عن موسيقى كل من الشرق والغرب ، فهذا أمر يقرره البديهة قبل أن يقرره الواقع ، فمصر ، فى موقعها الجغرافى الفريد كحلقة الوصل بين القارات الثلاث ، وفى امتدادها الزمانى عبر بضعة آلاف من السنين ، كانت جديرة بأن تذوب حضارة وتتلاشى ثقافة وفنا ، وسط تلك الموجات التى تعبر بها من القارات الثلاث ، ووسط تلك الشعوب الغازية التى زحفت عليها شرقاوشمالا وجنوباً ، ولكل منها ثقافته المتميزة ، وحضارته الخاصة وله ، قبل ذلك كله ، ذوقه الذى يختلف كل الاختلاف عن ذوق الآخرين من العابرين أو الغزاة ، فضلا عن اختلافه عن ذوق المصريين أنفسهم ولكن شيئا من هذا لم يحدث ، وما زال لثقافة مصر وحضارتها بصورة عامة ، تفردها الذى عاش منذ فجر التاريخ حتى اليوم ، ومازال لموسيقاها خاصة طابعها المتميز ذوقا وأداء ، والذى امتد دون انقطاع ، فيما نزعم ، منذ فجر التاريخ أيضاً حتى اليوم . وأنت إذا ذهبت إلى أى بلد عربى وجدت للموسيقى المصرية هذا الطابع المتميز ، رغم التقارب الذى يكاد يكون توحدا فيما عدا هذا من ألوان الفن . هذا ما تقرره البديهة ، أما ما يقرره الواقع فهو هذه المقاومة التلقائية التى يجدها أى لون موسيقى غير مصرى من الأذن المصرية العامة ، وأقرب الأمثلة عهدا بنا هذا الاقبال الشديد ــ والمفاجىء ــ من الشباب على فرق الموسيقى العربية بما تقدمه من موشحات وأدوار وطقاطيق ؛ وقد كان المتوقع غير ذلك بعد أن شاعت موسيقى الجاز بكل ألوانها ، حتى مر بنا وقت كنا نسمع فيه أغانى توم جونس والخنافس على ألسنة الشباب ، وإن كانوا لا يحسنون الإنجليزية لافهما ولانطقا . كذلك شاعت فى نفس الوقت موسيقى الملاهى الليلية وأغانيها بكل ما تحمل من سوقية وفجاجة ، حتى إن واحدا من رواد هذه الأغانى أصبح مليونيرا فى خلال سنة أو بعض سنة . المنتظر إذن فى فرق الموسيقى العربية ، عندما ظهرت لأول مرة أن يكون روادها جيل من أصحاب الذكريات ــ كما سمى الكهول والشيوخ ــ أو بعض الدارسين المتخصصين أو اشباه المتخصصين . أما أن يكون جل رواد هذه الفرق ، إن لم يكن كلهم ، من الشباب الذى لا ذكريات له تربطه بالقديم ، والذى تربى ذوقه على ما تبثه الأجهزة من أغانى الديسكو وأمثالها ، فقد كانت هذه هى المفاجأة والحق أنها لا تعد مفاجأة إذا قيست بالبديهة التى أشرنا إليها أولا فالذوق المصرى ، والثقافة العريقة التى قاومت ، وعاشت كل هذه الآلاف من السنين ليس من الغريب عليها أن تظل كامنة أمام الغزو المبهر للآلات الموسيقية الحديثة ، وللإيقاعات الصاخبة المجنونة ، وللألحان الزاعقة الصادرة عن الغرائز البدائية والمتجهة إليها فى آن واحد .

ولقد كان كشف هذه الحقيقة وتأكيدها واحدا من أهم أعمال فقيد الموسيقى العربية عبد الحليم نويره ، بل لا نعدو الحق إذا قلنا إنه أهم أعماله على الإطلاق ، فما قدمه من ألحان فى حياته ، وما أسهم به فى تطويع الأغانى الشعبية للتوزيع الموسيقى الحديث ، إنما هى أعمال شاركه فيها آخرون ، ولعل بعضهم تفوق عليه كما وكيفا ، أماما انفرد به دون الجميع ، فهو ادراكه لطبيعة الذوق المصرى ، وإيمانه بأن ما أصابه من انحرافات ليس إلا خموداً مؤقتا تحت رماد الأجهزة الزاعقة ، وأن كل ما يحتاج إليه كى يعود إلى التوهج هو أن تعرض عليه موسيقاه بطريقة تتفق مع طابع العصر . كذلك أدرك ــ رحمه الله ــ أن السمة المميزة للعصر ، والتى يختلف بها تماما عن أوائل القرن ، إنما تتمثل فى خاصتين هما : السرعة والتنظيم ، وقد أثبتت التجربة صواب ملاحظته ، فما كاد يقدم الألحان المصرية القديمة بأداء منظم ومختصر ، حتى حدث التوهج الذى توقعه ، وفامتلأت قاعة مسرح معهد الموسيقى العربية وقاعة مسرح سيد درويش بأجيال من الشباب الذى تربى ذوقه على أغانى الديسكو وأغانى الملاهى الليلية الفجة . ولعل أكبر جائزة أدبية نالها موسيقى مصرى معاصر بعد أم كلثوم ــ هى أن حفلاته كانت كاملة العدد دائما ، وأن كثيرا من الشباب كان يعجز عن الحصول على تذكرة لواحدة من هذه الحفلات إلا بعد انتظار طويل .

احتفظ نويرة لموسيقى التخت بطبيعة التخت ، فلم يحوله إلى أوركسترا ، ولا فى الآلات ولا فى طريقة العزف ، ولكنه أدخل عليه من التعديلات ما حقق له التنظيم والسرعة ، فالآلات التى كانت تعزف فى التخت القديم كما يحلو لعازفها أن يفعل ، أصبحت خاضعة على يديه لنظام دقيق ، تتحكم فيه عصا المايسترو كما فى الأوركسترا فالارتفاع والانخفاض ، والإسراع والإبطاء ، والتلوين اللحنى وهو ما يسميه الموسيقيون الزخرفة ــ بل إن الارتجال اللحنى نفسه (التقاسم) أصبحت جميعاً تتبع عصاه ــ رحمه الله ــ بعد أن كانت خاضعة قبله لمهارة العازفين وأمزجتهم . وقد حقق هذا له عنصر التنظيم الذى

أدرك ببصيرته حاجة ذوق العصر إليه .

على أن هذا لا يعنى أنه قد ألغى المهارات الفردية للعازفين والمغنين ، فقد خصص فى برنامج الحفل بعض الفقرات الخاصة لهؤلاء العازفين ، يستعرض كل منهم خلالها مهارته ، ولكن دون أن يخرج عن إطار التنظيم الصارم الذى وضعه .

أما عنصر السرعة فقد اقتضى منه ــ رحمه الله ــ جهدا لاشك فى ضخامته ، فالدور الغنائى الذى كان يغنيه المغنى فى مطلع القرن ، أو بعد ذلك بسنوات ، فى ليلة كاملة لا تنتهى إلا عند اذان الفجر ، وإذا اقتضت الظروف أن نختصر الوقت فلا يمكن أن يختصره إلى أقل من ساعتين أو ما هو أقل من هذا قليلا ، هذا الدور قد استطاع عبد الحليم نويره أن يقدمه لمستمع السبعينيات والثمانينيات فى بضع دقائق لا تزيد على عشر ، دون أن يخل بجوهر اللحن أو يقلل ما فيه من طرب ، فأى جهد ، وأية أذن حساسة مدربة ، وأى قدرة خارقة على تمييز الجوهر من العرض فى اللحن ، أو على تميز الخطوط الأولى التى صاغها اللحن من الإضافات الكثيرة التى أضافها المغنون المرتجلون على مدى نصف قرن ؟ !! ويؤكد ضخامة هذا الجهد وهذه القدرة أن أغلب هذه الألحان لم يدون على يد صاحبه ، بل لم يدون إلا على يد الجيل الثالث أو الرابع من رواته ، أولئك الرواة الذين كانوا يعتمدون على الارتجال طلبا للتطريب من ناحية ، وللتميز عن غيرهم من ناحية أخرى ، ولعل « دور كادنى الهوى » المشهور أكبر برهان على ما يصيب اللحن الأصلى من تغير ، ففى مكتبة الإذاعة الموسيقية ثلاث أو أربع تسجيلات لهذا الدور ، أداها مطربون كبار من ثلاثة أجيال متتابعة ، وكل منها يختلف عن الآخر اختلافاكبيرا ولكن واحدا من هذه التسجيلات هو للمرحوم عزيز عثمان ــ وكان مطربا قبل أن يشتهر كممثل ــ وهذا التسجيل مطابق تماما للحن الذى قدمه عبد الحليم نويرة . وعزيز عثمان ــ إن لم تكن تعرف ــ هو ابن محمد عثمان ملحن الدور ، وأكبر عبقرية موسيقية فى نهاية القرن التاسع عشر . فتطابق ما غناه عزيز عثمان مع ما قدمه عبد الحليم نويرة ، يؤكد ما ذهبنا إليه من حرصه على استصفاء الخطوط الأصلية لما كان يقدم من ألحان قديمة .

إن عبد الحليم نويرة ، بما قدمه من جهد ، وما حققه من نجاح ، وما كشفه من طابع أصيل للذوق المصرى ، كان واحدا من الرجال الذين تفخر بهم مصر ، وتعتز بصدقهم وجديتهم وقدرتهم على التطوير المثمر .

الخروج من الأزمة

ابراهيم الصحن

تغيرت خريطة الخليج العربى الاقتصادية بعد الاستقلال أولا ثم بعد حروب أكتوبر والزيادة الرهيبة فى أسعار النفط ثانيا .

وبدأت دول الخليج تستثمر أموالها فى مشروعات انتاجية تغير بها من وجه الحياة هناك وكان انشاء محطات التليفزيون الملون أول دعامات الدول الناشئة . ولم يكن لمنظم هذه الدول محطات تليفزيونية ـ أبيض وأسود ـ بل كان التليفزيون الملون إطلالتهم الأولى على هذا الوافد الجديد بدءا من عام ١٩٧٤ .

وبدأ البحث عن برامج تليفزيونيه عربية ملونه فى الوطن الأم ـ مصر ـ التى لم تكن قد فكرت بعد فى الإنتاج الملون رغم أنها انشأت فى ذلك التاريخ ستديو ١٠ أكبر ستديوهات الشرق الأوسط لإنتاج الدراما غير الملون رغم معرفة المسئولين بحاجة هذه الدول إلى البرامج العربية الملونه . وكان بالإمكان انشاء هذا الأستديو للإنتاج الملون لتسويقه واذاعته فى مصر ابيض وأسود حتى يتم الإرسال الملون .

ولجأ مدير احدى محطات التليفزيون العربيه إلى أحد المسئولين باتحاد الأذاعة والتليفزيون عارضا البدء فى انتاج مشترك مع مصر وتحويل استديو ١٠ إلى الإنتاج الملون . ولم يتحقق المشروع .

وأيا كانت هذه الأسباب فليس هذا لب الموضوع ولكن اعتقد أنه لو تحقق هذا المشروع لما انتشر الإنتاج التليفزيونى « المصرى » فى كل أجزاء الوطن العربى بل والأوربى أيضا . فسرعان ما انتشرت استديوهات الإنتاج من برلين إلى لندن وأثينا ومن الأردن إلى تونس ودبى وعجمان هذا بالإضافة إلى الكويت والعراق وقطر وأبو ظبى . وكان كل هذا الإنتاج بالمؤلف المصرى والمخرج المصرى والممثلين المصريين فى أغلب الأحيان .

وقد بدأ الإنتاج الدرامى الملون فى دبى تحت اسم مؤسسة الخليج للإنتاج الفنى وأقبلت على شراء هذا الإنتاج كافة محطات الوطن العربى التى بدأت تحول إرسالها إلى الملون . وقد حقق الأنتاج فى هذه الفترة أرباحا خرافية مما كان سببا فى انتشار الإنتاج التليفزيونى الملون .

ودخل المجال كثيرون لم يكن يعنيهم سوى تحقيق عائد سريع بغض النظر عن المستوى الفنى المنتج وقد ساعدهم فى هذا مؤلفون ومخرجون وممثلون لم يعرفوا كلمة « لا » فى كل ما كان يعرض عليهم . وتزايد كل ما هو غث وسطحى إلا فى النادر وارتبط هذا النادر فى أذهان الجماهير بأسماء معينة فى التأليف والأخراج .

وقبل أن يحل الكساد فطن بعض المنتجين إلى ترويج الإنتاج ولجأوا إلى نجوم السينما للقيام ببطولة المسلسلات التليفزيونية وتبارى المنتجون فى استقطاب النجوم وكان هذا سببا فى انتعاش مؤقت سببه حب الجماهير لنجومها الكبار .

وما هى إلا بضع سنوات حتى اكتشف الجمهور أنه كان فى خديعة كبرى فلم يقدم له المنتجون انتاجا متميزا إلا فى النادر يليق بمكانة هؤلاء النجوم فى قلوب الجماهير .

وحدث رواج مزيف فى الوسط الفنى كان من نتيجته المبالغة فى الأجور وارتفاع تكلفة الإنتاج عاما بعد عام بينما ظل ثمن البيع يحسب بالدقيقة والثانية بغض النظر عن المستوى الفنى أو التفنى حتى امتلأت ردهات محطات التليفزيون بالعديد من المسلسلات التى لم يجد المسئولون وقتا لمشاهدتها حتى تقبل أو ترفض .

وجاءت حرب الخليج وما تبعها من ضغط المصروفات بالمحطات المختلفة فأخذت كل محطة على حده تخفض من ميزانية الإنتاج أو شراء الإنتاج من الغير وتوالى رفض الإنتاج بحجة قد تبدو منطقية الا وهى ضعف المستوى الفنى ولكن لم أثير المستوى الفنى فى هذه الفترة بالذات وليس قبل ذلك ؟

وبدأ الإنتاج يتضاءل منذ ١٩٨٣ بينما إنتعش الإنتاج السينمائى لسبب آخر وهو إنتشار الفيديو كاسيت الذى إقبلت عليه الجماهير بشكل متزايد ولأسباب مختلفة وبعد أن كان متوسط الإنتاج الشهرى هو عشر مسلسلات على الأقل عبر مراكز الإنتاج المختلفة تقلص الإنتاج ليصبح ثلاث أو أربع مسلسلات على الأكثر . فما هو الحل للخروج من عنق الزجاجة هذا ؟

وفكر بعض المنتجين فى تنويع الإنتاج الدرامى بإنتاج المسرحيات وتسجيلها للتليفزيون وتسويقها لدرجة أن أنتجت أحدى الشركات مسرحية دفعة واحدة . ولكن سرعان ماتشبع السوق بهذا الإنتاج أيضا وهبط مستواه وتكدس معظمه ورفضته محطات التليفزيون ولم يكن هذا أيضا حلا مثاليا للخروج من الأزمة .

وفكر بعض المنتجين فى انشاء اتحاد لهم يرعى شئونهم ويطالب برفع سعر البيع لدى المحطات التليفزيونية لمواجهة ارتفاع تكلفة الإنتاج التى تتزايد يوما بعد يوم . ولم تسفر الاجتماعات الأولية عن خطوات عملية لتفرق هؤلاء المنتجين فى بلدان عربية كثيرة . ولم تتحمس الشركات الكبيرة لرفع الأسعار إذ اكتشفت أن بإمكان الشركات الصغيرة الأستفادة من رفع أسعار البيع أكثر منها وذلك لضآلة إزاء ما تحققه من عائد التسويق . ولم يفكر أحد فى هل سترضخ المحطات لهذا الطلب ولديها فائض من الإنتاج المتوفر أم لا . ولم يكن هذا أيضا حلا مثاليا للخروج من الأزمة .

وفكر آخرون فى ضرورة مواجهة ارتفاع أجور الفنانين بتخفيضها أو تجميدها على الأقل ، ولكنى أعتقد أن هذا التفكير لن يصيبه النجاح . فما الذى يجبر الفنان على التنازل عن جزء من أجره الذى تقاضاه سابقا خاصة وأن فرص العمل فى السينما والمسرح مازالت متوفرة بعطاء متزايد . ولن يكون هذا أيضا حلا للخروج من الأزمة .

وأعتقد أن الحل الأمثل للخروج من هذه الأزمة هو البحث عن أسواق جديدة فى الدول الإسلامية الآسيوية والأفريقية ، بل وفى غيرها من الدول . وكذلك التوسع فى طبع الإنتاج التليفزيونى على الفيديو كاسيت وتوزيعه فى الدول التى تكثر بها الجاليات العربية حيث يتعطش العرب المغتربين إلى مشاهدة الإنتاج العربى . هذا التوسع فى مجال التوزيع سيؤدى إلى تزايد حصيلة البيع بما يوازى تكلفة الإنتاج مما يحقق ربحية معقولة تساعد المنتج على الاستمرار فى الإنتاج على أن يكون إنتاجا متميزا يحترم عقلية المشاهد العربى ويقدم له وجبة ترفيهية رفيعة المستوى .

الاصول الادبية والفلسفية لقصة

حي بن يقظان

د . عبد القادر محمود

ابن طفيل هو أبو بكر محمد بن عبد الملك بن محمد بن طفيل القيسى . عربى الأصل يطلق عليه أحيانا : الأندلسى والقرطبىّ والأشبيلىّ . ولد قريبا من قرطبة ولا يعرف تاريخ مولده تماما . وان كان الأرجح أنه ولد فى حدود سنة ٥٠٥ هـ ، وعاش أرفع أيامه طبيبا أوّل السلطان الموحّدين أبى يعقوب يوسف ابن أبى محمد عبد المؤمن القيسى . وقد توفّى ابن طفيل سنة ٥٨١ هـ = ١١٨٥ م ، وله مؤلفات فى الطب والفلك . لكن أضخم آثاره هو «حى بن يقظان» وهو الجانب الفلسفىّ الشهير فى تاريخ الفكر الإنسانى .

لا شك أن قصة حى بن يقظان ، تشبه فى جوهرها كتاب «بيمندريس» ، ومعناها : راعى الناس ، المنسوب إلى «هرمس» . وهو عبارة عن محاورة امتزج فيها المذهب الأفلاطونى بمعتقدات قدماء المصريين ، دارت بين العقل الإلهى الذى يتمثل ، فى صورة طيف بهىّ النظر ، وبين تلميذه «هرمس» إله الحكمة . وقد تناولت الكلام فى ذات الإله ، وكيفية الخلق ، وفيض الإشراق الإلهى على الإنسان . وقد عرف العرب هذا الكتاب وأشار اليه «القفطى» فى تاريخ الحكماء . كما تؤكد الوثائق التاريخية ، أنه ظهرت قبل ابن طفيل رموز «سلامان» و «أبيسال» أو «آسال» فى قصة ابن سينا : حىّ بن يقظان أيضا ، تلك التى قلّدها «ابن عزرا» ، كما جعلها الشاعر الصوفى الفارسى عبد الرحمن الجامى ، موضوعها لمنظومته الشهيرة نفحات الأنس ، حيث كان «سلامان» ، رمزًا للعقل ، فى صراعه مع العالم المادى ، فيما يرى «جرسيه جومس» المستشرق الأسبانى ، الذى أكّد أنّ الهيكل الأساسى لوجه «حى بن يقظان» مأخوذ ، من قصة الصّنم والملك وابنته ، وهى إحدى الأساطير التى نسجت حول شخصية الإسكندر الأكبر المقدونى . ولابد أنها كانت معروفة عند أهل الأندلس ، فتناولها ابن طفيل الفيلسوف ، وصاغها فى قالب رمزى فلسفى ، عندما وجد فى فكرتها السبيل ، إلى عرض نظريته فى الفكر المتوحّد ، وهى الفكرة التى عالجها من قبله الفيلسوف الأندلسى ابن باجّة والفيلسوف الرئيس ابن سينا .

أما قصة الصنم والملك وابنته ، فهى قصه سكندريّة يونانية عنوانها : قصة ذى القرنين ، وحكاية الصنم والملك وابنته . وفيها أن الاسكندر وصل إلى جزيرة «اورين» فوجد فيها صنما ضخما ، عليه رموز وكتابات فأمر أحد العلماء بترجمتها ، فإذا بها قصة حياة صاحب الصنم ، تلك التى تشبه قصة حىّ بن يقظان ، من نواح كثيرة .

القصة تقول ، إن ابنَ ابنة ملك ، أُلقى به فى اليمّ ، فحملته الأمواج إلى جزيرة نائية غير مأهولة ولا معمورة . وتبناه غزالة ، نما فى رعايتها ، حيث جعل يتفكر دون أن يصل إلى الحكمة أو المعرفة الحقة . ويقبل على الجزيرة رجلٌ يعلّم ذلك المتوحد الغريب ، المعارف التى وصل إليها حىّ بن يقظان من تلقاء نفسه فى قصة ابن طفيل . وهذا الرجل ما كان إلاّ ابن الوزير ، الذى تعلّقت به أمّه وحملت منه . ويثور الملك ، ويأمر بوضعه فى زورق كبير ، يحمله إلى هذه الجزيرة . ويمر بالجزيرة زورق يأخذ الابن والأب اللذين لا يعرف أحدهما الآخر ، إلى الجزيرة المأهولة المعمورة .

هذا هو الجزء المتشابه من القصتين . أما بقيتهما فهى مختلفة تمام الاختلاف . الأمر الذى يؤكد أن حكاية الصنم ، مجرد صدًى لقصة ابن طفيل مع حىّ بن يقظان ، أو أنها الأصل المشترك . ويرى «دى بور» أن قصة ابن طفيل ، تمثل تطوّر الحكمة الهندية والحكمة الفارسية والحكمة اليونانية معا وجميعا . من ذلك أن «حىّ بن يقظان» ، قد نشأ فى جزيرة من جزر الهند ، التى تحت خط الاستواء ، وأن مناخها ، صالح لإمكان التوالد الطبيعى . وأنّ آدم نفسه خُلق فى هذه الجزيرة . أمر آخر أن اكتشافه النار المقدسة هناك ، له صلة وثيقة بالنّسب الفارسى . أما الأساس العقل فهو يونانى ، كما يؤكد لنا هذا المستشرق «نلّلينو» ، الذى يرى أن الحكمة المشرقية لابن سينا أساساً ، ليست إلاّ الأفلاطونية المحدثة ، وأن لفظة إشراق ، إنما هى ترجمة صادقة للكلمة الصوفية عند الأفلوطينية .

لقد نشأ حىّ بن يقظان فى الجزيرة ، منذ قُذف إلى أرضها وليدا ، أو أنه نشأ فيها بالتوالد الطبيعى ، حتى صار فيلسوفا مكتملا . الذى يعنينا هنا أنه بالملاحظة والتفكير ، قد وصل إلى الله ، عندما بلغ التاسعة والأربعين من عمره . وعندها لقى «أبسال» . وتفاهما بالإشارات ثم بلغة مشتركة . أمر آخر هو أن فلسفة حىّ بن يقظان ، وشريعة «أبسال» ، صورتان لحقيقة واحدة فى فلسفة ابن طفيل . وقد تكشفت هذه الحقيقة ، أو تحققت انكشافا عند «حىّ» ، وتعليما واكتسابا عند «أبسال» ، عن طريق الوحى والتشريع والتعليم . فلما عرفا أن فى الجزيرة المقابلة أمه من البشر ، تحيا فى ظلمات الجهالات ، صحّت عزيمة «حي» ، على أن تكشف لهم الحقيقة الإلهية المجردة . وتبين أن العوامّ لا قدرة لهم على إدراك هذه الحقيقة ، بصورتها المجردة . ولا حلّ لهؤلاء ، إلاّ بضرب الأمثلة الحسية ، حسب المفهوم الإسلامى الصحيح أيضا . وقد وصل ابن طفيل مع حىّ بن يقظان ، إلى أن الوحى والعقل سبيلان للمعرفة الصحيحة ، إلا أن الفلسفة ينبغى أن يُترك أمرُها ونَهْجُها للخواصّ ، دون العوام من الناس . وقد رمز ابن طفيل إلى ذلك ، بعجز «سلامان» عن فهم ما وصل إليه «حىّ» ، عن طريق العقل ، وإن كان قد أدركه عن طريق الشرع أو الدين .

وقد مضى كثير من المحققين ، إلى رأى ، يصل ابن طفيل باتجاهات ثلاثة : هى التصوف العملى المرتبط بالكتاب والسنة ، ثم التصوف الفارسى والهندى ، الذى ينهج منهما إشراقيًا ، ويتحدثُ عن فكرة الاتصال بالله ، أو الامتزاج والاتحادية ، على الصورة السائدة فى المعتقدات الشرقية الوثنية ، أو على الصورة المسيحية المنحرفة ، فى حال حلول الله فى الإنسان عند بلوغه قمة الشفافية ، أو حلولُ اللاهوت فى الناسوت حسب المصطلح المسيحى . أما الاتجاه الثالث ، فهو منبثق عن الاتجاه الثانى ، أو مكمّل له على نفس المعراج . وهذا الاتجاه الثالث ، له أصوله الأفلوطينية ، الممتزجة بالصورة المسيحية ، مع نظرية الكلمة الإلهية ، تلك التى نجد لها أصولها فى الفلسفة اليونانية ، وفى الميثولوجيا المصرية والفارسية والهندية ، كما نجد لها ظواهرها فى الكلمة المتجسّدة ، مع الانسان الإلهى ، الذى يصبح هو الإله الإنسانى ، مع معراج الاتحاد بالله ، أو حلول الله فى الإنسان . وتلك قضية لها آثارها ، فى فكرة الإمام المعصوم عند الشيعة ، وقطب الأقطاب عند الصوفية ، فى حقول الفكر الإسلامى .

على هذا الصراط ، يمكن القول بأن قصة حىّ بن يقظان لابن طفيل ، لها أصولها الأفلوطينية الممتزجة بالتعاليم الاسلامية ، فى محاولة توفيقية بينهما ، فى حين أن النظرة الإسلامية التقليدية ، ترى فيها تيارات داخلية عن الحقل الإسلامى ، كما ترى فى هذه المحاولات تلفيقا لا توفيقا ●

البحث عن هوميروس في افريقيا

د. أحمد عثمان

اتجهت أنظار علماء الفولكلور مؤخراً إلى أفريقيا . ذلك أن الفولكلور الأفريقى يمثل البقية الباقية من التراث الملحمى الانسانى حيث لم يعتوره تغيير جذرى . بل يعتقد بعض الباحثين أن مجتمعات غرب ووسط أفريقيا البدائية تقدم لنا ما يمكن اعتباره أقرب صورة ممكنة للحياة والشعر الملحمى فى عصر هوميروس . لقد أجهد علماء الفولكلور أنفسهم بحثاً فى أنحاء المعمورة عن مجتمع يقترب بهم من مجتمع هوميروس، فوجدوا ذلك من العسير حتى فى أبعد المناطق عن تأثيرات الحضارة الغربية الحديثة . بيد أن الساحة الأفريقية هى التى لا تزال تغرى مثل هؤلاء العلماء بمزيد من البحث والتقصى . وعلى قدم وساق يواصل علماء الفولكلور جمع الروايات الشفهية الملحمية من مختلف أرجاء القارة السوداء ولا سيما المجتمعات البدائية .

كان البعض قد أنكر وجود هوميروس وقالوا إنه من المحال أن يؤلف هذا الشاعر « الإلياذة » (١٥ ألف بيت) و « الأوديسيا » (١٢ ألف بيت) . معتمداً على الرواية الشفهية .

وجاء شعراء بامبارا الأفارقة وقدموا أفضل الأسس لمحاولة رسم صورة للملابسات العامة التى يمكن أن تنشأ فى ظلها ملاحم ضخمة مثل « الإلياذة » و « الأوديسيا » معتمدة على الرواية الشفهية . فكل شاعر من شعراء بامبارا يستطيع بمفرده أن يحفظ إثنى عشر حدثاً ملحمياً وكل حدث يستغرق عشرة آلاف بيت ويحتكر هؤلاء الشعراء المنشدون وراثة هذه التركة الملحمية الضخمة . ويتم اختيار صغار السن لممارسة هذا الفن بعناية شديدة.وبقدر اختيار مواهبهم ينخرطون فى تدريبات بدنية وذهنية لمدة تتراوح بين خمس وعشر سنوات .

ومن الجدير بالذكر أنه قد جرت محاولات جادة لتقدير الزمن الذى يستغرقه إنشاد « الإلياذة » و « الأوديسيا »،فقد عقد الباحث ج . أ . نوتو بولوس مقارنة بين المنشد الملحمى الإغريقى القديم والمغنين اليونان المحدثين فى جزيرتى كريت وقبرص . فهؤلاء المحدثون ينشدون أغانى شعبية فى وزن يتكون من خمسة عشر مقطعاً ، وهو يقترب من طول الوزن السداسى الذى يستخدمه هوميروس ، لقد جمع هذا الباحث ثلاثة عشر مغنياً فأنشد أسرعهم ثلاثة عشر بيتا ونصف بيت فى الدقيقة الواحدة وأنشد أبطأهم سبعة أبيات،فمتوسط سرعة الانشاد إذن ، ٩،٧٣ أبيات فى الدقيقة الواحدة . وإذا أنشدت « الإلياذة » بهذا المعدل ودون توقف فإنها تستغرق ٢٦،٩ ساعة وتستغرق « الاوديسيا » ٢٠،٧ ساعة . وهكذا فإن ساعات النهار بأكمله لا تكفى لإنشاد « الإلياذة » أو « الاوديسيا » ومن هنا ذهب التفكير إلى الاحتفالات الدينية التى تستمر عدة أيام . ولقد أجريت أبحاث ميدانية على الإنشاد الملحمى المعاصر وبالتحديد فى أثناء شهر رمضان وثبت أن السيرة الملحمية يمكن أن تستمر خمس عشرة ليلة فى تركيا على سبيل المثال .

وفى أبريل عام ١٩٥٦ أملى الشاعر الزائيرى كاندى روريكى من قرية بيسى ملحمة البطل مويندو وهى ملحمة طويلة جداً وتتمتع بوحدة تأليفية ملحوظة أما حبكتها الملحمية فهى غاية فى التعقيد والاتساق . وهذا كله يثبت بمالايدع مجالاً للشك أن مثل هذه السمات الدالة على النضج يمكن تحقيقها اعتماداً على الرواية الشفهية فقط . ولقد تم تسجيل هذه الملحمة الأفريقية فى إطار حفل إنشادى عادى يحضره جمهور ويشارك أفراده فى العملية ككل . وأخذ وارسو هوميروس نتائج هذه الأبحاث الفولكلورية الأفريقية كدليل يثبت أنه لا يوجد فى « الإلياذة » و « الأوديسيا » ما يتعدى حدود التأليف الشفهى أو يستعصى على المنشد الذى لا يستعين بالكتابة لحفظ الروايات المتوارثة .

وفى أغلب المناطق الأفريقية يرتدى المنشدون زياً خاصاً ومميزاً لحفلات الإنشاد الملحمى.ولدى قبائل نيانجا نجد الآلات والأدوات قليلة العدد بسيطة الصنع يمسك المغنى بيديه خشخيشة (جلجل) من القرع المجفف وعصا صغيرة خشبية متوجة بالريش الجميل ويلبس منشدو قبائل المونجو قبعة من الريش ويزينون أجسادهم بزخارف هندسية متنوعة .

أما منشدو الفانج فيضيفون إلى قبعة الريش عرفا أو ما يشبه العُرف من شعر أو غيره . ويرتدون تنورة من الألياف تتدلى عند الخصر وهم يضعون على أكتافهم الكثير من جلود الحيوانات المتوحشة،وتتحلى أقدامهم بخلخال له رنين الأجراس . ولبعض هذه الأدوات والملابس مغزى أسطورى خاص وضارب فى أعماق الشعر الشفهى والملحمى . بل يؤكد بعض منشدى المونجو أنهم لا يستطيعون الغناء بدون هذه الملابس والأدوات التى ورثوها عن الآباء وتلقنوا دروساً فى استخدامها عن معلمين متخصصين .

وتتضافر نتائج الأبحاث الفولكلورية الأفريقية مع نتائج الأبحاث التى أجريت فى مناطق أخرى،ويكفى أن نذكر هنا أن المنشد ساجيمباى أوروز باكوف (١٨٦٧ - ١٩٣٠) من البلقان قد أملى فى عام ١٩٢٠ قصيدة ملحمية بلغ طولها أربعين ألفاً من الأبيات معتمداً على الذاكرة . وقيل إنه كان لديه مخزون ملحمى يبلغ حوالى مائتين وخمسين ألفاً من الأبيات بينها ــ على الأقل ــ قصيدتان ؛ طول القصيدة التى أملاها نفسها . والغريب أن هذا المنشد الفذ لم يكن فريداً بين قومه فله أنداد كثيرون !

هل الوزير العاشق خطوة إلى الوراء ؟

هدى شعراوى

الفكرة

استطاع فاروق جويدة من خلال عمله الدرامى الأول « الوزير العاشق » أن يطرح فكرة جديرة بالإهتمام ، ظلت تؤرقه كمبدع يحاول أن يبحث فى أسباب اغتراب الإنسان العربى المعاصر ويسميها « موت الإسلام بداخلنا » .

والوزير العاشق هو ابن زيدون الشاعر ، الذى تخلى عن الكلمة فخانته الكلمة بدورها ، ولم ينقذه من السقوط تشبثه بالسيف ، من أجل جمع كلمة حكام المسلمين لإنقاذ قرطبة من الفرنجة ، ويقنع الوزير « ربيع » الملك بأن ابن زيدون ، الذى تولى رئاسة الوزارة يريد الاستيلاء على العرش وينتهى الفصل الأول بالقبض على ابن زيدون تنفيذاً لأمر الملك . أما « ولادة » فهى من تعشق وزيرها العاشق للملك وللسيف ــ إمرأة تريد أن تحب وأن تُحب . . أن يظل رجلها متشبثاً بالكلمة ، لكنه يرفض ، وتقبل ولادة أن تصبح عشيقة للوزير « ربيع » من أجل أن يبقى على رأس حبيبها ، لكن سقوطها لا ينجيه من الموت فى النهاية عندما يستولى ربيع على الحكم ، ويأمر بالقبض على الملك وقتل إبن زيدون . وينتهى الفصل الثانى وولادة تهتف بأن موت حبيبها أو سقوط قرطبة ليس معناه أن يصمت صوت الصلاة فى المآذن .

النص

عالج النص هذه الفكرة علاجاً جيداً فى أغلبه ، ولكنه وقع فى بعض الأخطاء التى نجملها فيما يلى :

١ ــ التكرار ــ سقط فاروق جويدة فى دوائر التكرار ، الذى تخلل العمل المكون من فصلين ، وما يقرب من عشرين مشهداً ، يمكن اختصارها إلى النصف ، كما يتمكن اختصار كل مشهد إلى الثلث ، حيث تظل عنده الشخوص تردد نفس المقولة فى نفس المشهد ، ثم فى مشاهد أخرى دون أية إضافات درامية ، وسوف نورد هنا على سبيل المثال ، لا الحصر بعض الأقوال ، التى تتردد كثيراً . يبدأ الفصل الأول بمشهد للراوى « أبو حيان » الذى يلخص لنا الصراع ، الذى يعانى منه « إبن زيدون » كما يلى :

أبو حيان : قد ظن أن السيف قانون الحياة .
قد ظن أن السيف أقدر حين
يحيا مع الزمن الردىء

ثم يأتى المشهد الثانى من الفصل الأول ، الذى يدور بين « ولادة » وفيه تردد الفكرة بألفاظ أخرى .

إبن زيدون : لو قطعوا رأسى
هل يجدى صوت الكلمات
هل يوماً نطق الأموات

ثم يتكرر الأمر فى نفس المشهد . .

إبن زيدون : رأس الشاعر يقطع قهراً
ثم فى مقطع آخر من نفس المشهد . .
إبن زيدون : الحكم سيف أوكلمة
قد يسمع منا أحياناً بعض الكلمات

وبعد كل هذا التكرار ، الذى اتضحت به الفكرة وتأكدت وترددت إلى حد الإحلال ، كان لابد أن يكون إبن زيدون قد فهمها واستظهرها ، ولكننا نجده فى نهاية المشهد الخاص ، بعد أن تم لقاء إبن زيدون بثلاث من حكام المسلمين المنصرفين عن الحكم لملذاتهم الخاصة يردد لنفسه رأيه فى الكلمة ، وكأنه قد اكتشف هذا لتوه ، وكأن الجمهور لم يسمعه من قبل ، ولم يستنتجه من خلال لقاء إبن زيدون بالحكام . .

إبن زيدون ــ هل يحى الكلمة من ماتوا
هل تجدى الكلمة فى الأموات

ثم يأتى المشهد السابع من الفصل الأول ، ويدور بين « ولادة » و« ابن زيدون » ، وهذا المشهد ، هو نسخة شديدة الشبه بالمشهد الثالث ، الذى تحدثنا عنه قبلا ، وسوف نورد بعضاً منه . .

إبن زيدون : حكايات الشعر لا تكفى . . ولا تغنى

. . . .

إبن زيدون : الشعر ليس له يدان
والقلب لا يجدى مع السلطان

إبن زيدون : أنا أحب الشعر حبى للحياة
لكننا نحيا مع الشيطان

. . . .

إبن زيدون : لكن شعرى فى المعارك قد خسر
جربته يوماً فلم يصمد

. . . .

إبن زيدون : جربت الكلمة لم تقنع
جربت الشعر . . .
يكفينا وضع الكلمات

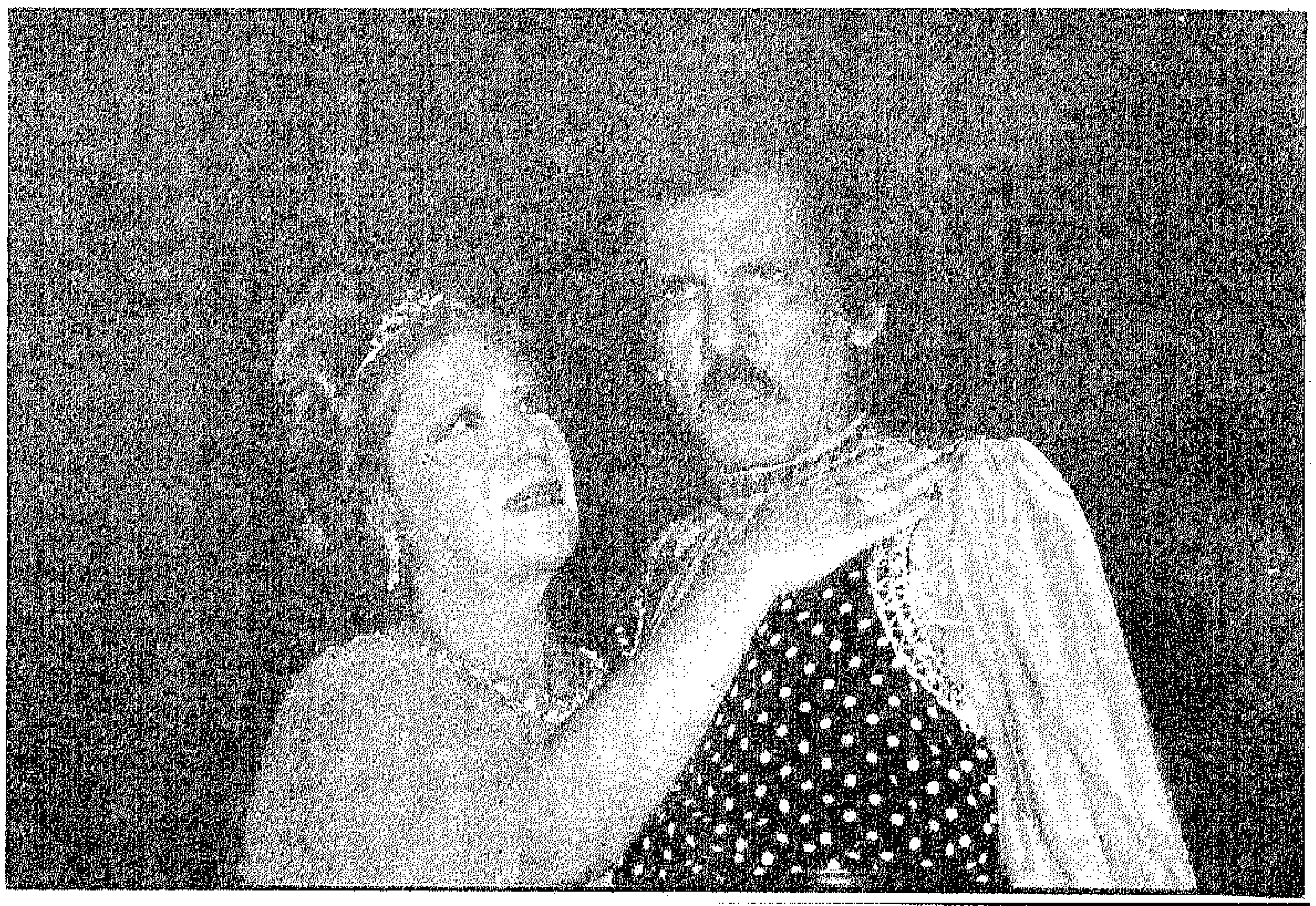
إبن زيدون : لن أصنع حلمى بالكلمات
سيفى أحلامى

. . . .

إبن زيدون : لا وقت لسيف أو حلم
لا وقت لشىء غير السيف

ولسنا نشك فى أن للمسرحية فكرة محورية تدور عليها ، وأن من الواجب ابرازها وبلورتها وتأكيدها ، وإلا فقدت المسرحية هدفها وضعف أثرها ، ولكن هذا الإبراز والتأكيد لا يكون بتكرار الفكرة سواء بترديد نفس الكلمات ، أو بإلباسها كلمات جديدة مغايرة ، وانما يكون التأكيد وبلورة المحورية بالفعل المسرحى (Action) : فلسنا هنا فى مجال فن الخطابة ، أو فن الشعر حيث الكلام مطلوب لذاته ، وانما نحن فى مجال فن آخر هو فن المسرح ، والمسرح دراما ، والدراما صراع ، والصراع فعل وإن عبر عنه باللفظ ، ولا يغير من هذه الحقيقة أن يكون النص المسرحى شعراً ، فالأصل فى المسرح أن يكون شعراً لا نثراً ، ولكن هناك فرقاً بين أن يصاغ المسرح شعراً ، وبين أن يلقى الشعر على المسرح . وإذا كنا نلتمس العذر لأحمد شوقى فى اختلاط المفهومين عنده ، وذلك فى بعض المشاهد ، من حيث هو رائد يرتاد هذا الفن لأول مرة فى العربية . فلم يكن من المتوقع لشاعر له تجاربه ، وله موهبته ، وله قدراته كالأستاذ « فاروق جويدة » أن يعود إلى نفس الخطأ بعد خمسين سنة من الشاعر أحمد شوقى .

وفى تلك الحالة لا يمكن أن نورد التكرار فى شخصية ولادة ، وباقى الشخصيات ، لهذا نجد أن الشاعر رغم محاولة اخفاء هدفه وراء التاريخ ، إلا أنه فشل فى اخفائه وراء الرمز ، حيث أنه من الأفضل درامياً أن يبذل المشاهد بعض الجهد للوصول إلى ما وراء الكلمة المعروفة . كما يمكن الاستغناء نهائياً عن المشهد الأول من الفصل الثانى ، حيث يعتبر تلخيصاً للفصل الأول وكان يمكن أن يفتتح الفصل بمشهد ولادة مع الملك ، وحينها ينتفى شرط من شروط الدراما بأنواعها الثلاث



التراجيدية ، والكوميدية ، والملحمية ، وهو « الوحدة العضوية » بحيث لا يمكن أن يضاف إلى العمل الجيد أى شىء ، أو يحذف منه أى شىء كما قال أرسطو . . .

— تداخل البحور الشعرية . . .

وتداخلت البحور الشعرية فى المشهد الواحد دون توظيف درامى لموسيقى الشعر ، بحيث تثرى البناء معبرة عن التردد ، أو القلق أو الثورة . . . . من هذه البحور « الوافر » إلى ابن زيدون . . .

فـأخـت مـليـك المـلك
مـفـاعـلتـن مـفـاعـلتـن
«الـرجـز» ولادة . . .
أجبت فيك القلب قبل المنصب
مستفعلن مستفعلن مستفعلن

الحدث والحوار والشخصيات

ولقد انصرف المؤلف عن الحدث المتصور إلى الحوار الملىء بالنصح والمواعظ .

ولادة . . إغرس كلمة
تجنى الحكمة
لا تغرس سيفاً فى رقبة
لا تحفر قبراً للأموات

كما تحدثت الشخوص فى الوزير العاشق بلسان الشاعر ، ويتضح هذا فى المشهد السادس من الفصل الأول الدائر بين وصيفة ولادة ، وحبيبها خادم ابن زيدون ، فالحوار بينهما أكبر من مستوى الشخصيتين الثقافى والاجتماعى . .

زهراء : الفقر ألا نحب
واجوع ألا نرى فى القلب إحساساً
زياد : قد غدا البطن والأعماق خاوية

التمثيل . .

وعلى خشبة المسرح رأينا « عبد الله غيث » لا يلهث وراء تصفيق لحظى أو تقمص دور الوزير الشاعر الممزق بين الكلمة والسيف باتقان ملموس ، كما استطاعت السيدة « سميحة أيوب » أن تضيف إلى تاريخها الطويل صفحة جديدة عندما اقنعتنا بسهولة أنها امرأة ضعيفة ، تذوب عشقاً . وتميز « حسين الشربينى » ببساطة وجودة الأداء ولابد من التصفيق لباقى فنانى العرض ، وخصوصاً المجاميع التى ساهمت إسهاماً ملحوظاً فى انجاح العرض .

الديكور . .

كما وفق مهندس الديكور « أشرف نعيم » فى إنجاح العرض ، عندما استخدم العرض الدوار ، للتغيير من المشاهد الكثيرة جداً ، فى استخدامه للسياج المعدنى والشرائط الفسفورية ، التى كانت تظهر التشكيل على المسرح أثناء لحظات الإظلام ، ولهذا لم يفقد الجمهور لحظات التوتر أثنائها ، كما استخدم لأول مرة فى المسرح المصرى بعداً رابعاً متمثلاً فى المرآة الموجودة فى أعلى خشبة المسرح ، بحيث انعكس عليها ما يدور على المسرح مشوشاً ، وليس به طريق واحد واضح المعالم ، ومع ذلك فشل المخرج إذ استخدم المئذنة الواقعية فى خضم ديكور رمزى ، وكان يمكن التعبير عنها بالهلال والضوء الأخضر مثلاً .

الموسيقى . .

صاغ فاروق جويدة بعذوبة شديدة أغانى المسرحية ، وجاء الموسيقار « منير الوسيمى » متفهماً لرؤية المخرج — فجاءت الافتتاحية — مثلاً — ممثلة — بالجو الأندلسى ، ثم تطورت تدريجياً إلى إيقاعات عنيفة تتميز بالأصوات النحاسية فى تيمات تدل على العصر الحديث كما قدم الموسيقار صوتاً جيداً هو صوت « عزة بلبع »

الإخراج . .

هكذا نجح المخرج « فهمى الخولى » فى أن يقدم عرضاً جيداً عندما استطاع أن يخفى أن ثلثى المسرحية ، ما هو إلا ثنائيات حوارية ، وذلك باستخدامه التشكيلات البشرية فى الخلفية فهى تعكس وجهة نظره الدرامية — إذ يحول النظارة إلى سجناء ، فى حين تتمتع الشخوص المسرحية بالحرية ، مثال آخر ، عندما يأمر الملك بإخلاء القاعة ، لينفرد بابن زيدون فتختفى الشخوص المسرحية ، وتبقى الرماح مشرعة معبرة ، عن استمرار وجود الحراس ، ولقد وفق المخرج — أيضاً — فى استخدام الإضاءة كى يعكس الإحساس بالفتور ، أو التدفق . وكان من أبرز عيوب المخرج عدم تفاديه التكرار الملحوظ فى النص عن طريق الحذف بدلاً من بذل الجهد لإخفائه ●

حوار مع القارئ

تلقت المجلة مزيداً من الرسائل التى تعبر عن مدى اهتمام القراء والمثقفين بما تقدمه مجلتهم من متابعة دءوب لحركة الفكر والإبداع فى مصر والعالم ، وبما تثيره من قضايا وحوار تمس جوهر الحياة الثقافية والفنية فى بلادنا .

و «القاهرة» تتقدم بخالص الشكر للسادة القراء :-

١ - محمود قنديل .
٢ - شاكر هيكل .
٣ - خيرى السيد ابراهيم .
٤ - جلال مصطفى الحصرى .
٥ - حامد بدر .
٦ - فتحى محمد سليمان العقر .
٧ - أحمد عبد الجليل إمام .

وتود الإشارة إلى حرصها الشديد على تقديم كل إنتاج إبداعى يتميز بالأصالة والجدية والجدة ، وهى تفحص فحصاً جيداً كل ما يصلها من هذا الإنتاج ، وتجيز الصالح منه للنشر .

***

وقد تلقت «القاهرة» من السيد مجدى محمود جعفر (ديرب نجم / شرقية) رسالة يطرح من خلالها ثلاث قضايا هامة وهى :-

١ - مجلات الماستر .
٢ - إبداع الأقاليم .
٣ - المتابعة النقدية للإبداع الجديد .

ونحن نتفق مع القارئ تماماً فى الدور الحيوى الذى لعبته مجلات «الماستر» الجادة ذات المستوى الرفيع فى تحريك الركود الثقافى الذى أصاب حياتنا الثقافية فى فترة من الفترات ، فقد عبَّرت هذه المجلات فى إجمالها عن حركةٍ واعيةٍ وصادقةٍ تتجاوز ـ رغم فقر إمكانياتها المادية ـ ظروف الواقع وشروطه .

أما عن «إبداع الأقاليم» «فالقاهرة» ترى ـ بأمانةٍ شديدة ـ أن الإبداع الجيد والأصيل بصرف النظر عن موطن نشوئه لابد أن يجد طريقه إلى القارئ ، وأن معايير التقييم السوية لهذا الانتاج أو ذاك إنما تخضع فقط للعوامل النقدية الموضوعية التى تحدد غثه من سمينه .

والإبداع الجديد الذى يتجاوز ما قبله هو الإبداع القادر على خلق حساسية جمالية جديدة ، تؤثر فى وجدان المتلقى ، وتؤصل إدراكه ووعيه . وهو لايؤسس ملامحه ومفاهيمه بين يوم وليلة ، ولكنه يحتاج إلى فترة من الزمن كى تتبلور أشكاله ، وتتضح رؤيته ، وحينئذ يلعب النقد دوره الطبيعى فى تحليله وتقييمه ، كما أن على كل جيل أن يفرز نقاده ، وأن يثبت تواجده المتميز وفقاً لشروطه الخاصة

ومن السيد صلاح السيد حسنين تلقت «القاهرة» رسالة «هامة» تتضمن بعض الاقتراحات الجادة منها :-

١ - عقد مقابلة بين أديبين أو شاعرين معاصرين ، تطرح المجلة من خلالها بعض القضايا والتساؤلات التى يجيب عنها كلاهما ، ومن ثَمَّ تتضح أفكارهما وتتبلور اتجاهاتهما الفكرية والجمالية لدى القارئ المهتم بهذه القضايا والمشكلات .
٢ - نشر التراث الشعرى القريب لكبار الشعراء الذين شكلوا الوجدان المصرى ، وساهموا فى تطويره مثل أحمد شوقى ، وحافظ إبراهيم ، وإبراهيم ناجى .
٣ - طرح مشاكل الدين الإسلامى على صفحات المجلة ، وتحليلها .
٤ - فتح باب المناقشة المثمرة مع القراء ، والاستفادة من أفكارهم واقتراحاتهم .

***

وبعرض رسالة القارئ على السيد رئيس التحرير أفاد بالآتى :-

١ - ترى «القاهرة» أنه من الأفضل أن تتم هذه المناظرات الفكرية والجمالية بين مفكرين أو أديبين مصريين من خلال المقالات التى يطرح فيها كل منهما آراءه وأفكاره على صفحات المجلة ، وتعتزم المجلة تنفيذ ذلك فى أعدادها القادمة .
٢ - تفضل المجلة إفساح الجزء القليل المخصص للإبداع الشعرى ، للشعراء الشباب الذين لم يتعرف عليهم القارئ بعد بشكل لائق ، والذين يشكو بعضهم من ضيق مجال النشر أمامهم .

أما الاقتراحين الأخيرين للقارئ الفاضل ، فـ«القاهرة» تضعهما بالفعل نصب عينيها ، وهذا الباب من المجلة هو خير دليل على ذلك .

***

ومن الدكتور أحمد الديك بكلية الزراعة جامعة (الإسكندرية) تلقت «القاهرة» رسالة رقيقة يبثها فيها على الصدور ، ويقترح أن يخفض سعر المجلة إلى ١٠ قروش أو ١٥ قرشا كى تكون فى متناول القارئ الأسبوعى .

و «القاهرة» تشكر القارئ العزيز على اهتمامه ، وترى أن سعرها الحالى (٢٥ قرشا) ليس بالسعر المرتفع الذى يكلف القارئ ما هو فوق طاقته ، فسعر علبة السجائر المتوسطة يبلغ تقريباً ضعف هذا المبلغ البسيط ●

العروض الخاصة
بالمهرجان السنوى لفرق الثقافة الجماهيرية خلال الأسبوع

اسم الفرقة	المسرحية	المؤلف	المخرج	تاريخ العرض	مكان العرض
فرقة طنطا	شيء لله يابوزعيزع	فهيم القاضى	عبد الله عبد العزيز	١٩٨٥/٢/١٢ ، ٢/١٣	السامر
كفر الشيخ الحرية	سهرة مع الفريد فرج	الفريد فرج	عادل شاهين	١٣ ، ٢/١٤ ، ٢/١٥	السامر
المنصورة غزل المحلة	السلطان الحائر	توفيق الحكيم	مسعد همام	١٥ ، ٢/١٦ ، ٢/١٧	السامر شبين الكوم
دمنهور	ملك الشحاتين	نجيب سرور	عبد المقصود غنيم	١٧ ، ٢/١٨	السامر

●مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب●

انتظار للفنانة تحيه حليم

مسجد السلطان برقوق